The Formal Structure in the Production of Islamic Photography (the Mughal School in India is A Model)

Muhammad Ali Alwan al-Qargoli **Thamer Obaid Kazem Al Shibani**
College of Fine Arts-University of Babylon
Halattar75@gmail.com

Submission date: 3/1/2018 **Acceptance date**: 22/1 /2019 **Publication date**: 24/3 /2019

Abstract

This search tackles the study of "the contraction form of conclusion for Islamic photography". Indian Magholi School as example.

The first term deals with search problem and its importance, needs, aim, limits and identify the most important items in it.

The search problem tackles the subject of study of the contraction form of conclusion in Al Magholya School in India which is considered one of the first schools in Islamic photography which is taken different patterns for other Islamic schools.

The form in magholi photography work differs from shapes, ideas, and events as well as stylistic vision which complete by all the structures of forms to photographic scene.

This problem showed important question which is how the Muslim artist in Magholya School in India can change structures forms of photographic conclusions.

The second term tackles two searches, the first one deals with the study of structure form in Islamic art.The second term tackles the study of the form of Islamic photographic conclusion.While the third term search procedures. The forth term tackles results and conclusions of the search.

Firstly: results of search

- Formulations charachterized by Magholya school graphics in India by clear effect in two schools (Persian and Indian) by its reliance on structure of dates to these two schools.
- The Islamic artist use into account the rules of perspective in his paintings in the Magholya school in India.

Secondly: conclusions

- Interests formal for images to this school reflected by intellectual natural transformation for artistic Magholyian in general in India.
- Psychological، social and religious effects were in the Magholyian school in India gave reflectivity dimensions for aesthetic effect content and its relation of artistic effect in artistic paintings.

Keywords: construction form, Islamic photography, Magholi school, shapes and ideas.

البنية الشكلية في نتاجات التصوير الاسلامي (المدرسة المغولية في الهند إنموذجا)

محمد علي علوان القره غولي **ثامر عبيد كاظم الشيباني**
كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

الخلاصة

يعنى هذا البحث بدراسة (البنية الشكلية في نتاجات التصوير الإسلامي ((المدرسة المغولية في الهند انموذجا))، وهو يقع في أربعة فصول ،خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات الواردة فيه، وقد تناولت مشكلة البحث موضوعة دراسة البنية الشكلية في نتاجات المدرسة المغولية في الهند، وهي إحدى مدارس التصوير الإسلامي التي أنتجت أسلوبا مغايرا للمدار الإسلامية الأخرى، فالشكل في أعمال التصوير المغولي يتنوع من حيث الأشكال والأفكار والأحداث، فضلا عن الرؤية الأسلوبية التي تتم بها صياغة البنية الشكلية الكلية للمشهد التصويري، وقد أظهرت هذه المشكلة تساؤلات مهمة وهو:

كيف تسنى للفنان المسلم في المدرسة المغولية في الهند من ان يحدث تحولا في صياغات البنية الشكلية انتاجات التصوير الإسلامي؟

وتضمن الفصل الثاني مبحثين عني الأول بدراسة (البنية الشكلية في الفن الإسلامي) فيما عني الثاني بدراسة (الشكل في نتاجات التصوير الإسلامي، تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث) فيما اختص الفصل الرابع بنتائج واستنتاجات البحث.

أولا: النتائج

- اتسمت الصياغات الشكلية لرسومات المدرسة المغولية في الهند، بالتأثر الواضح في المدرستين الفارسية والهندية ، من حيث اعتمادها على المعطيات البنائية لهاتين المدرستين كما في النموذج.
- عرض الفنان المسلم في المدرسة المغولية في الهند، على مراعاة قواعد المنظور في رسوماته

ثانيا: الاستنتاجات

- انعكست الاهتمامات الشكلية لصور هذه المدرسة على طبيعة التحول الفكري والبنائي للفن المغولي في الهند على وجه العموم.
- كانت المؤثرات الدينية والاجتماعية والنفسية في زمن المدرسة المغولية في الهند، تعطي ابعادا انعكاسية لمحتوى الأثر الجمالي وما يتصل به من أثر فني في الأعمال الفنية.

الكلمات الدالة: البنية الشكلية، التصوير الإسلامي، المدرسة المغولية، الأشكال والأفكار.

١- الفصل الاول

١-١ مشكلة البحث

تتأثر طبيعة الفنون التشكيلية بمعطيات البحث عن جماليات متنوعة، يتعلق بعضها بالأشكال وبعضها الآخر بالمضامين، فضلا عن التقنيات. وفي كل الأحوال، فأن أساليب البحث تختلف بإختلاف فلسفة الحقبة التاريخية للفن، أو بفلسفة التيار الفني، أو أساليب الفنانين أنفسهم، وفي مساحة البحث المتصل بجماليات الأشكال الفنية، تبرز فكرة التنوع في البنى الشكلية كواحدة من ابرز الموضوعات المهمة التي تحقق جذبا بصريا لدى المتلقين أو المهتمين في ميدان الفنون التشكيلية وتذوقها.

وكانت البنى الشكلية في نتاجات الفن القديم، تؤسس فكرة الانعتاق من الواقع الاجتماعي السائد آنذاك في حقب الحضارات القديمة، وشهدت تلك النتاجات مستويات تعبيرية فاعلة، بأثر فاعلية الأشكال ودلالاتها ومحمولاتها الفكرية والرمزية.

وفي مساحة الفن الإسلامي، وتحديدا فن التصوير، كانت البنى الشكلية تسهم في بلورة أنماط وخصائص كل مدرسة فنية ’فمدرسة بغداد للتصوير الإسلامي كانت تعبر عن مستويات شكلية تمزج بين الواقع والتعبير الذي يعتمد على خصائص التسطيح والشفافية والاختزال والمضامين الاجتماعية، أما المدرسة الفارسية فكانت نتاجاتها تستدعي أشكالا تحاكي طبيعة المجتمع وأحداثه ومشكلاته الاجتماعية معتمدا على التأثر الواضح لأساليبها الفنية، بأساليب المدارس المجاورة لبلاد فارس، وتكون المدرسة العثمانية مهتمة ايضا ببلورة أسلوب فني يعتمد على تخطي الأساليب الأخرى إلى أسلوب فريد تتنوع فيه المستويات الشكلية الى مقتربات واضحة لمحاكاة الواقع وتمثيله بأسلوب المشابهة والتكثيف، فضلا من اهتمام هذه المدرسة بموضوعات الحرب وسير المعارك وتوثيق الانتصارات وإبراز دور السلاطين في تلك الموضوعات.

أما بالنسبة للمدرسة المغولية في الهند، فهي تختلف إلى حد كبير عن سابقاتها من مدارس التصوير الإسلامي، وما يميز ذلك الاختلاف هو البعد الفكري الذي يمزج بين العناصر الهندية والإيرانية والأوربية، فضلا عن العناية بقواعد المنظور، غير ان التأثر بالمدرسة الإيرانية كان واضحا.

وقد أنعكس ذلك على معطيات التحول الأسلوبي في هذه المدرسة، من خلال تغيير نمط الصياغات الشكلية وتنوعها واختلاف دلالات تلك البنى وفقا لاختلاف الأسلوب الفني الذي تمت به معالجة تلك الأشكال.

وقد برزت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي:

– كيف تسنى للفنان المسلم في المدرسة المغولية في الهند، من أن يحدث تحولا في صياغات البنية الشكلية لنتاجاته التصويرية؟

١–٢ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي:

١- يمثل محاولة لتوصيف البعد ألاشتغالي للبنية الشكلية في نتاجات مدارس التصوير الإسلامي، لأهمية ذلك التوصيف في تعريف المطلعين والمهتمين بالفن الإسلامي، بمستويات التعبير الفني في تلك المدارس.

٢- يهتم البحث الحالي بمعطيات الرؤية الجمالية للصورة في مدارس التصوير الإسلامي عبر محتواها الدلالي، وفقا لمستوى فاعلية الدال والمدلول فيها.

٣- يفيد طلبة الفن والنقاد والمختصين في الفن الإسلامي من خلال الإطلاع على المتن النظري للبحث وعلى نتائج البحث واستنتاجاته.

٤- يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بمجال الفنون التشكيلية لجهد عملي متواضع، يمثل إضافة متواضعة لميدان الاختصاص.

وقد تمثلت الحاجة الى البحث بكونه موضوعا أكاديميا يرصد دراسة البنية الشكلية في نتاجات المدرسة المغولية في الهند، من منظور تحليلي، لم تتم دراسته سابقا، بهذه الرؤية البحثية.

١–٣ هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى (كشف البنية الشكلية في نتاجات المدرسة المغولية في الهند للتصوير الإسلامي.

١–٤ حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالاتي:

الحدود الموضوعية: دراسة البنية الشكلية في نتاجات المدرسة المغولية في الهند للتصوير الإسلامي والمنفذة بألوان وأحبار مختلفة على أنواع من الورق المقوى.

١- الحدود الزمانية: ١٤٥٠ م – ١٧٥٠م.   ٢– الحدود المكانية: الهند.

١–٥ تحديد المصطلحات:

البنية:

اولا: لغويا: بنى يبني: بنيا وبناء وبنيانا وبنية وبناية. (ب ن ي) ١–البيت او نحو: أقامة، رفعه.٢– السفينة : صنعها . ٣–الأرض: أقام بها بيتا أو نحوه. ٤– على زوجه أو بها: زفت إليه ودخل بها. ٥– الكلمة: ألزمها حالة البناء.٦– على كلامه: اعتمد عليه .٧– أحسن إليه .

بنى تبنية. (ب ن ي) ر. بنى. البناء. ج أبنية، جج أبنيات .١ مص بنى وباني.٢– المبني.٣– الجسم. ٤–في الكلام: لزوم أخر الكلمة حالة واحدة وحركة واحدة .٥– بناء على كذا: استنادا إليه.البناء .من حرفته إقامة الأبنية[١]

البنية: مابنى (ج) بنى. و– هيئة البناء ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية، والبنية: كل ما يبنى، وتطلق على الكعبة، والبنية بنية الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادة.[٢]

ثانياً : اصطلاحاً:

البنية:

١- نظام تحولي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية.

٢- وتشتمل البنية على ثلاثة طوابع، هي: الكلية والتحول والتعديل الذاتي.

٣- والبنية، مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها[٣].

والبنية عند جميل صليبا في اللغة هي البنيان، أو هيئة البناء وبنية الرجل فطرته، تقول فلان صحيح البنية، والبنية: عند الفلاسفة هي ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء وتطلق البنية في علم التشريح على ترتيب أجزاء البدن، لا على وظائف هذه الأجزاء وتطلق في علم النفس على العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية من جهة ما هي عناصر ساكنه ، والبنية معنى خاص وهو إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها[٤].

الشكل:

اولا: لغويا:

(الشكل) بالفتح المِثْل والجَمْع (أَشكال) و(شكول) يقال هذا اشكل بكذا أي أَشْـبَهُ و(الـشكال) العَقِـال والجَمْع (شكل). و(اشكل) الأمْرُ التبس. و(شَكَلَ) الطائر والفرس بالشّكال من باب نَصَرَ وكذا شكل الكتاب إذا قيده بالأعراب. (اشكل) الكتاب كأنه أزال به إشْكالَه والتباسه. و(المشاكلة) الموافقة والتّشاكُل مثله[٥] والـشكل في المنطق الصوري الشكل هو الصورة، التي يمكن أن يأخذها القياس تبعـاً لموضـع الحـد الأوسـط فـي المقدمتين، وأشكال القياس ثلاثة أو أربعة، ولكل شكل ضروب منتجة وأخرى غير منتجة.

والشكل الأول: قياس يكون الحد الأوسط فيه محمولا في الصغرى موضوعا في الكبرى مثل: كل جـسم مؤلف، وكل مؤلف محدث، فكل جسم محدث.

والشكل الثاني: قياس يكون الحد الأوسط فيه محمولا في المقدمتين. مثل: كل إنسان حيوان، ولا شيء من الجماد بحيوان، فلا شيء من الإنسان بجماد.

الشكل الثالث: قياس يكون الحد الأوسط فيه موضوعاً في المقدمتين مثل: كل إنسان حيوان، وكل إنسان ناطق، فبعض الحيوان ناطق.

الشكل الرابع: قياس يكون لحد الأوسط فيه موضوعاً في الصغرى محمولا في الكبرى. مثل: كل إنسان حيوان، وكل ناطق إنسان، فبعض الحيوان ناطق[٦].

ثانيا: اصطلاحا :

والشكل: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط والشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة على الاخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها على الاخر[٧].

والشكل: قديما بالمعنى اللاتيني هو ما نعنيه بكلمة صورة بأوسع معنى الكلمة وفي العصر الوسيط كانت ثمة حاجة الى كلمة شكل بالمعنى الاشتقاقي، نظرا لان كلمة صورة كانت لا تزال بمعناها الميتافيزيقي والأرسطي، حين افقد كلمة صورة معناها التقني، أنما سمح لها ان ان تحمل محل شكل ويبدو ان الانتقال قد تم من خلال استعمال كلمة صورة الدال على الشكل الخارجي للكائنات الحية، بوصفه معبرا عن صورتها الجوهرية، ونظرا لوجود الفارق بين الصورة والشكل، فان الصورة هي الانسجام الخارجي للأجسام الحية والشكل هو الانسجام الخارجي للأجسام غير الحية[٨].

التعريف الاجرائي:

البنية الشكلية: هي النسق البصري للشكل في نتاجات التصوير الإسلامي، والذي يعتمد على الفاعلية البنائية في إظهار صورة المشهد التصويري.

٢– الفصل الثاني/الإطار النظري

٢–١ المبحث الاول/ البنية الشكلية في الفن الإسلامي

– قراءة في مفهوم البنية

ان البنية هي البناء أو الطريق التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، ولا يبتعد هذا كثيرا من أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على النشيد والبناء والتركيب وأنها الهيكل الثابت للشيء والتركيب والصياغة[٩] وهي تعني الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعنى مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف معنى كل عنصر على باقي العناصر الأخرى وبحيث يتحد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر والبنية هي تركيب الأقسام التي تشكل الكل وبالتضاد مع وظائفها وهي كل شيء مشكل من ظواهر متضامنة بحيث يكون كل ظاهرة تخضع للأخرى ولا يمكن ان تكون على ما هي عليه إلا في علاقتها مع الظواهر الأخرى ولهذا نرى ان في سياق التحديد الاشتقاقي أن (البنية) استعملت لأول مرة في منتصف القرن السابع عشر في المجال المعماري، ثم استعملت في القرن الثامن عشر في مجال الفلسفة من حيث استعملت من قبل الفيلسوف (كانت)[*] بمعنى بنية التفكير، وعليه فان البنية قد حافظت على معناها الاشتقاقي حتى القرنيين السابع والثامن عشر وكان يقصد منها الكيفية التي تقوم عليها بنائها)[١٠].

وان (البنية) هي مجموعة العلاقات الداخلية التابعة التي تميز مجموعة ما، بحيث تكون هنالك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، أي أن أي عنصر من (البنية) لا يتحدد معناها إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة، وان الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات، وان (البنية بهذا التحديد هي المنهج الذي يقوم أساسا على دراسة العلاقات في إطار ثباتها[١١].

ومن خلال ذلك نرى إن هناك نماذج يطلق عليها كلمة (بنية) من حيث أنها

١- تتسم فيها البنية بطابع المنظومة. فهي تتألف من عناصر يستتبع تغير احدهما تغير العناصر كلها.

٢- كل نموذج ينتمي الى مجموعة من التحولات التي تطابق كل منها نموذجا من أصل واحد، بحيث أن مجموع التحولات يشكل مجموعة من النماذج.

٣- إن الخصائص المبنية تسمح بتوقع طريقة رد فعل النموذج عند تغير أحد عناصره.

٤- من خلال ما عرض يجب بناء النموذج بحيث يستطيع عمله تسويغ جميع الوقائع الملاحظة .[١٢]

وإن البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها وتبدو البنية بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بعلبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية وتشكل البنية بالطبع من عناصر، ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تمييز المجموعة كمجموعة وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر من كونها روابط تراكمية ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر إن البنية تفهم على أنها مجموعة حالات وتحولات ممكنة يأخذ من داخلها النظام الحقيقي المدروس موقعا معينا ويفسر هذا الموقع تبعا للمجموعة الممكنات[١٣].

---

* (كانت) فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، ومؤسِس المثالية النقدية المتعالية، عرض نظريته النقديـة فـي المعرفـة والأخلاق وعلم الجمال من خلال كتبه (نقد العقل الخالص،١٧٨١)، (نقد العقل العملي، ١٧٨٨)، (نقد ملكة الحكم، ١٧٩٠) وقد برهن على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية الميتافيزيقية دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية .*(كانت) ولد في مدينة كينجستر في روسيا الشرقية عام ١٧٢٤– ١٨٠٤ ومن اشهر كتبة نقد العقل العلمي .

- الشكل ومعطيات المفهوم: ان الشكل في الفن عموما هو تنظيم عناصر الوسيط المادي التي ينظمها العمل الفني من حيث العلاقات بعضها لبعض المتداخلة المتحققة الارتباط المتبادل بينها لما يراه الفنان من أشكال وبما تقترب من سطحه التصويري ويجعلها أكثر بساطة بما تحمله هذه الأشكال قدرا من التعبير الفني بواسطة المساحات الشكلية للون وبما يتعلق في بنية العناصر الفنية التي ينسجها الفنان لتكون مادته التي يؤلف منها سطحه الفني المعبر عن حدث الأشكال بما تحمل من مضامين روحية تعبيرية من خلال العلاقات بين عناصر العمل الفني ذات الدلالات الفكرية المتداخلة في ثنائية ومابين المادة والشكل كون ان الشكل والمادة كيانان مستقلان[٧].

ولهذا كان الشكل هو الهيئة التي يعبر الفنان فيها عن مضامينه الروحية من خلال توظيف الصورة الفنية بما تحمله من فكرة وعواطف وأحاسيس تجسد ما يريد ان يصل اليه الفنان للعمل الفني مجسدا فيه قيم جمالية تؤدي دورها في إظهار ماهية الشكل بتفاصيل وتضيف قيم جديدة من التوازن والإيقاع والحركة في إطار ضمني تشكل فيه الألوان حيزا مهما كونها المؤثر في إبراز المضامين الشكلية التي تدخل في صميم العمل وانعكاسه على الواقع الاجتماعي بمفاهيم ذات طبيعة فنية تحمل في طياتها خصائص استعملها الفنان لتعبر عن هويته داخل مجريات العمل بتكويناته وعلاقاته التي كان لها ان تتحرك هنا وهناك في تجسيد صياغات جديدة متداخلة في العمل[١٤] المعبرة عن ذاته لان الشكل يحمل رموز ذات دلالات وليس مجرد إشارات لأشياء وأحداث، لان الفنان استخدم الشكل كونه لغة صورية رمزية في التعبير الفني متداخلة بعناصر تشكل علاقات مترابطة تستند في تحديدها على قوانين يستلهمها الفنان ليحولها في أعماله الى مفردات تعبيرية خاصة تنطلق منها عناصره التي تشكل الصورة الفنية المستندة على الحس الفكري والجمالي المعبرة عن الدلالات الشكلية التي يتضمنها عمله ويوظفها في عملية الإبداع بمحاولة التأثير بإحداث الواقع الذي يعيش في الفنان[١٥].

وفي الفن الإسلامي كان للشكل مفهوم خاص عند الفيلسوف (كانت) هو الذي يتمتع دون غاية ودون مفهوم وانه هو نفسه استشهد بالفن الإسلامي على الجمال الخالص حيث أن الأزهار والارابسك والخطوط الزخرفية ليست تعني شيئاً وليست تعتمد على مفهوم محدد وهي مع ذلك تمتعنا بالنظر وهذه الفكرة عند (كانت) عرضها عن الجمال الخالص في فن الارابسك تؤكد نزوع الفن الإسلامي نحو الشكل الذي يعتمد على التأثيرات المباشرة للخطوط والمنحنيات ويبدو ذلك بوجه عام من المسلمات الذائعة سواء عن الفن الإسلامي أو الفنون الزخرفية أو زخارف التوريق الإسلامي وما فيه من تشابكات هندسية يظهر فيها التعبير عن الأشكال أكثر من الأفكار[١٦] كما في الشكل(١).

فاعلية الشكل في الفن الاسلامي: يتضمن العمل الفني مضمونا فكريا ذات دلالات تعبيرية مستوحاة من خيال ومشاعر الفنان المعبرة عن ارتباطه الوثيق بالعملية الفنية وعن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو صور خيالية اعتمدها بحكم التداخل للمعنى الصوري مابين المضمون والموضوع الذي يحمل علاقة بين الألوان والأشكال في بنية متداخلة في عناصر العمل الفني والاهتمام بخصوصية الأحداث بما تحمله من معاني تجسدت من خلال الألوان والأشكال وما يسودها من شعور بالبهجة والرهبة والقدسية او ما بعث الفنان من تعبيرات على وجوه الأشخاص في اللوحة من خلال المضمون الذي يستدعي عناصر معينة من الشكل فكانت الأحداث في العمل هي جزء من المضمون في حين تكون طريقة ترتيب الأحداث هو ما يعرضه الفنان على سطحه الفني[١٧].

المترابط مع المضمون الذي يشكل الحس الفكري الذي يستند إلى التفكير العقلاني، ولهذا يرى الفنان ان المضمون يشكل أهم ما يذهب إليه في خصوصيات عمله الفني وما يعرضه من أحاسيس وجدانية معبرة عن الأحداث الفنية والاجتماعية وما يكتسب قدرة في التشكيل في صياغة تجربته الفنية ضمن مساحات لونية والتي أخذت حيزا للتعبير عما تحمله هذه المساحات من مدلولات فكرية يستعيد منها خياله في خلق لغة بصرية بمضامين تحمل قيم تجسدها الأحداث القصصية أو الطبيعية التي أعطت بمضمونها بنية علاقات متداخلة بتشخيص العناصر وأثرها الواضح في العمل الفني[١٨] ومن هنا يرى الفنان ان المضمون هو الذي يحدد ماهية الشكل ويخدم الأفكار الكامنة فيه من خلال التجارب و طبيعة المادة التي يستخدمها الفنان في تعميق للإحداث والمشاهد التصويرية التي تحمل دلالات عميقة يستطيع منها التعبير عن ما هو موجود داخل العمل من الحركات والفضاء والتكوينات البنائية وفق علاقات تعبر عن المشاعر والانفعالات التي تجسد الصورة في رؤية الواقع الذي هو نتاج التفاعل بين الفنان والموضوع على وفق رؤية فكرية معينة[١٩].

لان العمل الفني بما يحمله من سمات جمالية فلسفية مرتبطة بالعناصر التي تعطي إحساسا فريدا بما استوحى منه الفنان ان نظامه في تكويناته المعبرة عن روحيته في اتجاه العمل الفني وفيضه في الإسهام برؤية جديدة وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل وهذه التجربة تظهر الجسم المرئي بكيان مميز لا يشبه الكيان الذي توجد عليه الاشياء في الطبيعة ومنه فان المضمون يؤثر في عمل الفنان من خلال الشكل ويظهر في وحدة مترابطة محاولا الفنان ان يتحرر من نمطية اللوحة واللون والخطوط ويجردها بما يمتلك من قدرة وتجديد على الابتكار وصياغة الأشكال بأسلوب خاص معبرا منه بدلالات ورموز تخدم الموضوع متداخلة في جوهر العمل الفني بدقة متناهية في التنوع على وفق قواعد في اختيار المشهد الدرامي الذي يتحقق فيه أعلى مستوى من الخبرة في إيضاح ما توصل إليه مضمون العمل[٢٠].

بين الشكل والمضمون ينادي الفن الإسلامي بالاستقلالية ويصوغ من الشكل لغة قائمة بذاتها فهو الفن الشكلي والوظيفي في آن واحد ومن خلال ذلك نرى ان المضمون في الفن الإسلامي فن توجه أولا للعين حيث ان العين تقرأ العناصر كأشكال يتم ترجمتها كمضامين وتقرأ مضمون الخط المستقيم والخط المنحني والنقطة والدائرة وعلاقة اللون باللون وتكشف النظام الكامن وراء العناصر أي قراءة الشكل كمضمون والمساحات في تلاقيها وتقاطعها وتجاوزها وتناسقها وكذلك وحد الفنان المسلم بين فنون عديدة تضمنت صيغياً واحدة من حيث الجوهر والمضمون وظهرت الوحدة في الخامات والمجالات التي نفذت عليه العمارة والخط العربي وهذه الوحدة رغم تباعد المكان وتوالي الزمان هي التي دفعت الى التوحيد بين انواع الفنون[٢١] كما في الشكل(٢).

ومثال على ذلك الأشكال الجوهرية المطلقة نراها متشابكة متكاملة في نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها وهي قدرة (الله) تعالى متمثلة بهذا الخيط النجمي (وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)(سورة البقرة /اية ١١٥) وهذه الأشكال التي تظهرها أشعة بصرية إلهية تسقط عليها وتضيء جوهرها هي الوجود العرضي في صيغته الهيولية الأولى وهنا يتجلى المنظور الروحاني في الفن فالأشعة البصرية الإلهية التي تمثلت بالخيوط الرقشية الزخرفية تصدر عن عدد لا يحصى من اللابدايات متجهة إلى اللانهايات تظهر الأشكال الجوهرية للكائنات ولأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل بحسب ظروف هذه الأشعة البصرية ويزداد الأمر تحديدا عندما تأخذ هذه الأشكال الجوهرية ألوانا مختلفة عندها تضيف هذه الألوان الى هذه الأشكال معان جديد أو تأويلات جديدة بتحمل السطح التصويري[٢٢] كمافي الشكل(٣).

٢-٢ المبحث الثاني/ الشكل في نتاجات التصوير الاسلامي

٢-٢-١ مدرسة بغداد: عاشت المدرسة البغدادية للتصوير الإسلامي في المدة التاريخية الواقعة بين القرنيين السادس والثامن الهجري (١٢-١٣م) وازدهرت في نهاية القرنيين السادس والسابع الهجري وعايشت حقبة من الزمن المدرسة المغولية في التصوير واليها تعود المصادر الإسلامية التي وصلت في فن التصوير وتزويق الكتب وبالرغم من ان تلك الآثار الفنية لم تكن كلها من أنتاج المصورين البغداديين،ألا أنها اتسمت بطابع هذه المدرسة وتأثرت بها وجارت أساليبها وان العمل النموذجي الكامل لهذه المدرسة شوهد في مجموعة من الصور الوصفية الدقيقة التي سجلت بمنتهى الدقة والموضوعية مشاهد الحياة العباسية في الربع الأول من القرن السادس للهجري (١٢م)[٢٣].

ومع ذلك امتازت مدرسة بغداد في فن التصوير الإسلامي بمميزات شكلية مهمة من حيث تمثيل الهيئة البشرية وفق الأساليب الموروثة من الشرق القديم والتي لا تعنى بأجزاء الجسم عناية خاصة من حيث التقيد بالتشريح والنسب كما لا تعنى بصدق تمثيل الطبيعة أي الابتعاد عن المحاكاة بشكلها البسيط او المباشر فكان الفنان المسلم يميل إلى التحوير أو التبسيط والاختزال في الرسوم، وعدم الاعتناء بقواعد المنظور الخطي واتباع نظرة عين الطائر والجمع بين مشهدين من مشاهد القصة في تصوير واحد إضافة الواقعية بتمثيل الكائنات الحية كالإنسان في حياته الواقعية وتمثيل الحيوانات ولاسيما الخيول كان هذا من ميل الفنان المسلم لتمثيل الأشياء التي تطبع في ذهنه[٢٤]،[*].

وقد وضع المؤرخون أسسا فنية لملامح هذه المدرسة التي عبرت عنها منمنمات (الواسطي)[*] والتي امتازت بقوة الحركة وتشعبها وانتقالها بواسطة الخط واللون ضمن حدود المنمنمة والمبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني ويحسب أهميته في النص وكذلك الإيقاع المتمثل بالانتقالات المكان اللون وتوزيع الأشخاص والأشكال فوق مساحة الورق المرسوم، وكذلك اضافة النزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وهو يعطي الجو صفة تصميمية وأيضا ظهور النزعة التسطيحية حيث نرى ان الفراغ قد تمت معالجته بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وأيضا التكرار والتماثل بوصفهما قيماً جمالية وخصائص فنية تميزت بها مدرسة بغداد عبرت من خلالها عن الروح العربية في الحضارة الإسلامية[٢٥] كما في الشكل(٤).

المدرسة الفارسية للتصوير الإسلامي:

سميت بالمدرسة الصوفية نسبة الى للشيخ (صفي الدين) وقد أسس الأسرة الصوفية الشاه (إسماعيل الصفوي) بعد انتصاره على الأسرة التركمانية واتخاذه مدينة تبريز عاصمة لدولته (٩٠٧ هـ) (١٥٠١م) وقد وصلت فنون التصوير المخطوطات في عصر الصفويين قمة التالف والإتقان في رسم الأشخاص والأشكال المصورة والتي احب فيها الفنان التعبير عن مناظر البلاط بما فيها من الحياة اليومية من مشاهد الصيد والمناظر الطبيعية وبخاصة المشاهد الريفية وموضوعات الحب المليئة بالفتيان والفتيات ممشوقي القوائم ذات الرشاقة المفرطة كأشجار السرو في تألف مع المناظر الطبيعية[٢١].

---

*(يحيى بن محمود الواسطي) هو يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن يعتقد انه من قرية واسط وقد اشتهر بكونه مزوقا ورساما وخطاطا من خلال كتابته لنسخة من مقامات الحريري وقد فرغ منها في رمضان من سنة (٦٣٤هـ - ١٢٣٧م) وتضم هذه النسخة مائة تصويرة، وقد ختم الواسطي النسخة التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة الآتية " فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت من شهر رمضان سنة اربع وثلاثون وستمائة حامدا الله تعالى، للمزيد ينظر (الاغا، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، مصدر سابق، ص١٩٤.

وفي مطلع القرن السادس عشر انتقل مركز التصوير الإيراني من خراسان إلى تبريز غرب إيران حيث عاش في رعاية الأسرة الصفوية الجديدة وعلى الرغم من بقاء مدينة هراة مركز الحركات الفنية ومن المحتمل كثير من المخطوطات التي كتبت في أوائل القرن السادس عشر في هراة وفي بعض مدن خراسان الأخرى قد صورت في تبريز، واستمر تأثير بهزاد سائدا في مدرستي هراة وتبريز ويمكن اعتبار بهزاد مؤسسا لمدرسة التصوير الصفوية وينسب الى بهزاد عدد من الصور في المدة التي أقامها في تبريز كما ينسب إلى مدرسة هراة كثير من المخطوطات المصورة المفردة التي ترجف لعصر الشاه إسماعيل[٢٦].

لان مدرسة هراة تنتسب أليها كثير من المخطوطات المصورة والصور المفردة والتي ترجع لعصر الشاه عباس والتي انجزت في هراة بعد فتح الصفويين خرسان سنة (٩١٦هــ– ١٦١٠م) وتتمثل فيها صفات أسلوب بهزاد، وتعد المخطوطات التي كتبت في تبريز وصورت خاصة الشاه (طهماسب) من أروع الصور ومن أشهر مصوري النصف الثاني من القرن (١٠هــ – ١٦م) المصور (أستاذ محمدي) ابن وتلميذ (سلطان محمد) والفنان (محمدي) يتميز بعدد من الرسوم الملونة ومن أشهرها رسم المناظر البرية ويظهر فيها خصائص أسلوبه الخاص من حيث الأشخاص الطوال القائمة والوجوه الصغيرة المستديرة وامتاز أيضا بالواقعية في رسم المناظر الطبيعية ومناظر الحياة اليومية والصور الشخصية[٢٧] كما في الشكل(٥).

٢–٢–٢ المدرسة العثمانية (التركية) للتصوير الاسلامي:

يعتبر (عثمان بن ارطغرل بن سلمان شاه) المؤسس الأول للدولة العثمانية في سنة (٦٩٩هــ– ١٣٠٠م) واتخذ من مدينة في وسط الأناضول غربي مدينة قونية تدعى (وكي شهر) عاصمة له وخلفه ابنه (اورخان) (٧٢٤– ٧٦١هــ– ١٣٢٦– ١٣٣٢م) الذي اتخذ من مدينة بورصة عاصمة الدولة العثمانية وينسب إلى السلطان (اورخان بن عثمان)ا لعديد من الإصلاحات والنظم في الجيش وبالنسبة للأزياء والملابس أصبحت القلنسوة المخروطية البيضاء يلبسها رجال البلاط والجنود ولكن (مراد بن اورخان) ٧٦١– ٧٩١ هــ)١٣٦٢– ١٣٨٩م) قد اتخذ مدينة أدرنة عاصمة للدولة العثمانية ويعتبر السلطان (محمد الثاني بن مراد الثاني)(٨٤٨– ٨٨٦ هــ) (١٤٥١–١٤٨١م) من أشهر سلاطين الدولة العثمانية وكان يلقب بالفاتح[٢٨] ولهذا اكتسبت مدرسة التصوير التركية العثمانية أهمية خاصة بين مدارس التصوير الإسلامي نظرا لطول الفترة الزمنية التي عاشتها والتي امتدت من القرن (٩هــ–١٥م) والى أواخر القرن (١٣هــ – ١٩ م) فضلا عن كثرة المخطوطات المزروقة بالتصاوير واختلاف موضوعاتها ما بين أدبية ومخطوطات علمية، بالإضافة إلى عشرات الألبومات التي تشتمل على صور متنوعة، ورغم ان المدرسة قد تأثرت بالتأثيرات الإيرانية والأوربية إلا أنها استطاعت ان تحقق لنفسها شخصية مستقلة ذات سمات فنية متميزة، وحظي رسم الصور الشخصية بتشجيع ورعاية السلاطين العثمانيين حتى أصبح يمثل جوانب النشاط الفني في المرسم السلطاني[٢٩].

وان ما تقدم الينا من منمنمات الفن التركي هي تلك التي تعكس الحياة التركية قبل ان تتطرق أليها فنون التصوير الإسلامي وهي تصور لنا جانبا من حياتهم القبلية ومن تصوراتهم عن العفاريت والشياطين ومعتقداتهم الشامانية،وهناك ثمة تشابه في طرز هذه الرسوم الخطية المصورة فوق الحرير او الورق واغلب الظن انها لفنان واحد او عدد من الفنانين ينتمون الى مدرسة واحدة في التصوير والراجح انها ترجع الى نهاية القرن الرابع عشر واوائل القرن الخامس عشر[٣٠] كما في الشكل (٦).

٢-٢-٣ المدرسة المغولية في الهند للتصوير الاسلامي:

في أواخر القرن السادس عشر أصبح التصوير المغولي فنا وطنيا صريحا في أسلوبه نتيجة التأثر بالأساليب الهندية التي ادخلها الفنانون الهنود من كشمير وكجرات والبنجات ومن بين المخطوطات التي تولى فنانو البلاط تصويرها مجموعة من الكتب التاريخية عن حياة (تيمور وبابر واكبر) وان جميع مميزات الأسلوب المغولي الجديد هو أسلوب يجمع بين العناصر الإيرانية والهندية والأوربية وقد استمرت التقاليد الإيرانية مرعية، غير ان صور الأشخاص و المناظر البرية رسمت بطريقة لم تكن معروفة في الفن الإيراني إذ ادخل المصور المغولي في فنه متأثرا في ذلك بالفن الأوربي طريقة إحاطة المناظر البرية بالأجواء المناسبة والعناية بقواعد المنظور بالإضافة إلى محاكاة الطبيعة في رسم الوجوه والملابس[٢٦] وتأثر بالتصوير الإيراني الى حد بعيد وأقدم ما يعرف من هذا التصوير يرجع إلى عصر الإمبراطور (بابر) سنة (١٥٢٦- ١٥٣٠م) ومنذ القرن السادس عشر بدأت المدرسة الهندية تكتسب طابعا خاصا، واهم ما تمتاز به هذه المدرسة الدقة في رسم الأشخاص وإتقان رسم المناظر الطبيعية ومراعاة قواعد المنظور والتجسيم وهدوء الألوان إلى جانب الملابس والسحن الهندية، واهتم فنانو هذه المدرسة برسم الصور الشخصية وكان أغلبها بالوضع الجانبي[٣١].

وان من أهم المميزات التي اتصفت بها المدرسة الهندية اشتراك أكثر من فنان في رسم لوحة فنية واحدة وبذلك يكون عليها إمضاءات أو أكثر، وتتمثل أساليب مختلفة في اللوحة نفسها وفقا لأساليب منفذيها وامتازت مصورات المدرسة الهندية بالدقة والرسم الأشخاص والحيوانات ومراعاة النسب والمنظور ومزج الألوان بشكل منسجم جميل ، وامتازت برسم الوجوه الجانبية ذات السمات الهندية، كذلك يبدو الأسلوب الهندي في العمارة والملابس والأجواء الطبيعية في الصور من جبال ووديان وسماء وطيور[٣٢].

والتصوير في الهند قديم قدم الحضارة نفسها، ويتميز في جزء كبير منه بوضوح التقاليد المحلية سواء مفردات فن التصوير أو في الأشكال الفنية ومن الواضح ان فن التصوير في الهند في مرحلة ما قبل الإسلام ارتبط ارتباطا وثيقا بالعقائد الهندية القديمة ولا يمكن فصله عنها ومن هنا فقد ادخل المغول فن التصوير الهندي في مرحلة جديدة أكثر تطورا وارتبط فن التصوير بعقيدة جديدة هي الإسلام وحكام جددهم أباطرة المغول ونتيجة لتأثير هؤلاء أخذت التقاليد الهندية تتوارى شيئا فشيئا تفتح المجال امام نمط اخر من التصوير لا يخضع لأساليب تقليدية جامدة وإنما يخضع لإرادة نشطة متغيرة لان التصوير الهندي ارتبط بالطابع الديني أي ارتبط بحياة الناس وهكذا بدا فن التصوير في الهند كياناً أو نظاماً يشتمل في داخله مرآة تعكس حياة الناس[٣٣].

وكان للتصوير الإيراني الفضل الأول في نشأة التصوير الهندي الإسلامي اذ نشأ اكبر معهد في الهند للتصوير الإسلامي وعهد به فنانين إيرانيين كما جمع كثير من التصاوير والمخطوطات الفارسية المزوقة بالتصاوير في مكتبة مصر ومن المخطوطات التي عني بتصويرها قصة الأمير حمزه والتي زادت تصاويرها على ألف صورة إضافة إلى تزويق عدد كبير من الكتب التاريخية بالتصاوير منها (تيمور نامه و وباير نامه واكبر نامة وروز نامه)[٣٤].

ويعد نقاش (احمد مصطفى) من الفنانين الذين اهتموا برسم صور الألبومات بالإضافة الى تزيين المخطوطات بالصور التي تقترب في أسلوب رسمها من أسلوب رسم الصور الشخصية ومن أهم أعماله الفنية مجموعة من الصور التي يضمها مخطوط (الشفائق النعمانية) والتي تمثل أعلام الأتراك وشيوخهم وعلمائهم وعلاقتهم بالسلاطين العثمانيين، ويتميز أسلوب هذا المصور باستخدام الألوان الهادئة والبراعة في رسم

العمائر وتفصيلها، والتي عادة ما كان يستخدمها في خلفيات صوره ويكشف أسلوب رسمها عن فهمه لقواعد المنظور وتأثيره بالأساليب الأوربية، بالإضافة الى اهتمامه بالموضوع الرئيس بالصورة[٣٥] ويتضح ان في أسلوب رسم خلفيات الصور المرسومة والتي مثلت على هيئة تلال يتخللها رسوم سحب بالإضافة إلى رسم الشجرة والصخور والحشائش التي تتناثر في مقدمة الصور ويتضح من خلفية الصورة التي اتخذت هيئة المنظر الطبيعي الدقة الواضحة والواقعية في رسم العناصر والتفاصيل وهي تعكس التأثر الواضح بالأساليب الفنية الفلمنكية والألمانية من حيث تشير بعض المصادر الى وجود بعض الرسامين المجريين في مرسم القصر في عهد السلطان عثمان الثاني[٣٦] كما في الشكل (٧).

ولم يكن الاهتمام بالصور الشخصية في المدرسة الهندية قاصرا على الحكام بل تعدى ذلك الى الامراء والاميرات وموظفي البلاط والدراويش ولم يكتف المصور المغولي برسم صور الادميين الشخصية فحسب، بل تعدى ذلك الى رسم الحيوانات مثل الافيال كما في الشكل(٨) والخيول والطيور، ورسمت كلها بنفس الدقة والاحساس الفني وتمشيا مع هذا السياق نجد رسوما لجواد الامير (داراشيكو) الشهير، ورسم المصور (مانوهر)الصقور والطاووس والكركي، ورسم فنانون آخرون مواكب الافيلة وراكبي الاحصنة في رحلات الصيد وكلها حيوانات وطيور كانت تعطي شكلا من البهجة والمرح لتصارير البلاد اضافة الى ذلك ان اباطرة المغول ورثوا حب التصوير الشخصي[٣٧].

وتميزت الصور الشخصية في المدرسة الهندية بالتنوع إذ نجد إلى جانب رسوم الأباطرة والوزراء والقادة رسوما شخصية لرجال الأدب والعلم والشعر والموسيقيين والرسامين والشيوخ، كما أنها تميزت بالإتقان وإذا ما قيست بمثيلاتها في إيران ومع ان الإيرانيين هم أساتذة الهنود وربما يرجع السبب في ذلك الى اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ودقة الفنانين في التصوير نتيجة لملاحظاتهم الدقيقة في تميز الأشكال الفنية للصورة الشخصية العثمانية بالتعدد وذلك ما بين صور مستقلة أو لوحات أو أنواط معدنية أو رسوم جدارية أو مخطوطات اختصت برسوم الصور الشخصية فقط بالإضافة إلى الألبومات التي اشتملت على صور شخصية للسلاطين العثمانيين وبعض كبار الدولة[٣٦] كما في الشكل (٩).

وقد مر التصوير الهندي بعدة عصور منها:

أ- عصر باير(١٥٢٦– ١٥٣٠م) مؤسس الأسرة المغولية بالهند ويعد أعظم قوة إسلامية حكمت على مر الأيام لقد كانت الدولة التي أسسها الابراطور (باير)(٩٣٢هـ) (١٥٢٦م) احد أحفاد تيمور لنك في الهند مغولية لحد ما، ومن ثم فان الفن الذي ساد في بلاد الهند في عهدهم كان متاثرا الى حد كبير بالفن الإيراني لاسيما وان الكثير من اباطرة الهند من المغول كان بلاطهم دائما يتواجد فيه مصورو إيران ذوو الخبرة الواسعة والشهرة، وبرغم ندرة ما خلفه لنا عصر (باير) من صور إلا ان صورة المعركة الحربية لخير شاهد على تأثر مدرسة التصوير المغولية في الهند بأسلوب مدرسة بهزاد[٣٠] مع ذلك من ان (باير) كان راعيا للفنون الجميلة وفيلسوفا وعالما ورحالة كبير وصيادا ماهرا محبا للطبيعة،على ان صور المخطوطات التي تنسب في عصره قليلة ونادرة، أما (هامايون) جاء بعد (باير) ولكن الأمير (سير شاه) اجبره على الرحيل وقضى ايام المنفى في إيران وتعرف على كبار رجال الفنون في البلاط الايراني وكان في ضيافة الشاه (كهماسب)،أما عصر (اكبر ابن هامايون) كان محبا للفنون ومشجعا لها لاسيما فن التصوير وفي سنة (١٥٦٩م) انشأ مدينة جديدة هي (فتح بورسكرى) وجعلها عاصمة له وزين قصوره برسوم حائطية وانشأ مدرسة وطنية للتصوير ومعهد حكومي للفن[٢٦].

ب- عصر جهانجيز(١٠١٣- ١٠٣٧هـ)(١٦٥٠ – ١٦٢٨م) وهو الذي خلف أباه (اكبر) وكان خير راع للفنون وقد برع في عصره رسم الطيور والحيوانات والزهور، وأصبح في عصره رسم الصور الشخصية سائدا الى حد كبير ومن بين الصور التي ترجع الى عهده صورة تمثل الإمبراطور كيف يراقب المعركة بين الفيلة وهو يلمح في رسم الوجوه مدى النضج في رسم الصور الشخصية في المدرسة الهندية المغولية[٢٧].

وفي الربع الأول من القرن السابع عشر قل الاهتمام بتصوير المخطوطات وزادت العناية برسم الصور الشخصية وكان اغلبها في وضع جالس وجانبي وتمتاز بإتقان رسم اليدين والعناية برسم الملابس وزخرفتها وزادت العناية برسم المناظر الطبيعية والحيوانات والطيور ومن أعلام المصورين في هذا النوع من التصوير (منصور ومراد وعنايت وزمانوهار وغلام علي ورمادهو تانازاد)[٣٨] وان الفن في عصر (جهانجيز) كان فنا ارستقراطيا، سادت فيه البورتريهات، ألا ان هناك تصاوير عديدة عكست حياة العامة من الناس وبصفة خاصة أصحاب الحرف والعمال، لكن وجه الاختلاف ورغباتهم هو وجود الأباطرة معهم يشرفون على ما يقومون به من أعمال بحسب رغباتهم ومطالبهم والأمر اختلف في عصر (جهانجيز) حيث ان هناك لوحات لم يكن هو طرفا فيها وإنما ترك المجال الفني مفتوحا لفنانيه لرسم أنفسهم وعمل تصاوير شخصية لهم ولأساتذتهم، وسمح لهم ان يصوروا انفسهم في اللوحات التي كان هو طرفا فيها كنوع من رد الجميل من الفنانين وهذا ما ادى الى تصوير الحياة الاجتماعية في تلك المدة وعمل تصاوير لعمل الحرف مثل الخطاطين، المزروقين والمجلدين[٣٩].

واشتهر المصور (ليشتر) بميله الشديد نحو تصوير البلاط المغولي الهندي بفخامته وعظمته وكان بارعا في تنفيذ الصور الشخصية لكل من الأباطرة العظام (جيهانجيز وشاه جيهان) ومن الأعمال المبكرة التي قام بعملها وهي تمثل الإمبراطور (جيهانجيز) متوسطا اللوحة يتكلم مع شيخ صوفي يقف بجواره سلطان عثماني ثم الملك جميس الاول ويليه الفنان (بشتر) حاملا بين يديه لوحة ليهديها للإمبراطور وهذه الصورة تؤكد انتماءه الهندي ويشير إلى ذلك عمامته الحمراء وعبأته التي تقفل على اليسار طبقا للتقليد الهندي كما يتضح في اللوحة التأثيرات الغربية في رسوم الملائكة المدعمة للقاعدة الحاملة للعرش وكذلك الساعة الرملية إضافة إلى الملاكين الطائين فوق الهالة الضخمة التي تحيط بالإمبراطور ونقوش السجاد المحيط بالمكان كلها إيقونات أوربية نقلت بطلاقة وفن[٣٩] كما في الشكل (١٠).

ت- عصر شاه جيهان (١٠٣٧ – ١٠٦٨ هـ) (١٦٢٨- ١٦٥٨ م) واوتجزيف (١٠٦٨- ١١١٩هـ)(١٦٥٨- ١٧٠٧م) وفي هذا إلا عصر وصل الفن المغولي في تصوير الأشخاص الى قمته في عصر (الشاه جيهان) وانعكست فخامة الحياة في البلاط انعكاسا رائعا في الصورة المفردة للأشخاص والمجالس الرسمية حيث الألوان زاهية والوجوه معبرة مرسومه في رقة وقرب من الطبيعة لتبدو غاية في دقة التفاصيل كما في شكل(١١)[٢٧].

وفي هذا العصر كان الشاه جيهان اهتمامه بالعمائر اكبر من اهتمامه بالتصوير ولكن رسم الصور الشخصية استمر في عهده بيد ان قلة اهتمام الفنانين بعد الشاه (جيهان) على وجه الخصوص أدت إلى تدهور المدرسة الهندية المغولية[٤٠] وينقسم التصوير الهندي الى مدرستين مهمتين في التصوير الإسلامي.

١- المدرسة الهندية المغولية:تأثرت هذه المدرسة تأثيرا كبيرا بالمدرسة الإيرانية وأقدم ما يعرف من الصور الهندية الإسلامية في هذه المدرسة يرجع الى (عصر باير) (١٥٢٦–١٥٣٠م) – وهمايون (١٥٣٠- ١٥٥٦م) عصر اكبر (١٥٥٦- ١٦٠٥) ويظهر في أسلوب هذه المدرسة التأثر الواضح بمدرسة بهزاد ومدرسة بخاري

وقد زاد الاهتمام في الصور الشخصية ومحاولة أظهار البعد الثالث أكثر ما بدا في التصوير الإيراني إلى جانب استعمال الألوان الهادئة[٣١].

٢- مدرسة راجبوت: عاصرت المدرسة المغولية في التصوير مدارس عديدة ازدهرت في شمال الهند في (لاجبوتان وبندخاند والبيجاب) وترجع أقدم الأمثلة التي تعرف بها مدرسة راجبوت إلى أواخر القرن (١٠-١١ هـ- ١٦-١٧م) حيث يختلف اسلوب هذه المدرسة عن أسلوب المدرسة المغولية في اعتماد مدرسة راجبوت على تقاليد المدارس الهندية واساليبها ومبتكراتها من الرسوم الحائطية الفخمة واهتمت بوجه خاص برسم صور الأشخاص وتسجيل الأحداث التاريخية على حين اقتبست المدرسة الاجبوتية موضوعاتها من الأدب الشعري والملاحم البطولية الهندية الكبيرة ولهذا قسمت هذه المدرسة إلى مجموعتين رئيسيتين: (راجستاني (راجبرتان وبندرلخاند وياهاري وتنقسم هذه المجموعة الأخيرة إلى مدرسة (جامو وكنجرا)، أما مدرسة (جامو) المتفرعة من مدرسة (باهاري) فتنسب اليها رسوم كبيرة في متحف برسطن والروبوليتان، وتمثل حصار لأفكار وهي حقيقة من قصص الملحمة الهندية (رامايانا) وان أسلوب هذه المدرسة الرسوم الحائطية وترجع رسوم (كنجرا) الى القرن الثامن عشر وشاع فيها رسم بعض المناظر وأشعارا عاطفية[٢٦].

٢-٢-٤ وقد قسم علماء تاريخ الفنون المدرسة المغولية في الهند الى مرحلتين

المرحلة الأولى: تمتاز هذه المرحلة بقربها من التصوير الإيراني في القرن التاسع عشر للهجرة وخاصة في رسوم الأشخاص ذات الأسلوب الفسيفسائي في التصوير الذي تتجلى في دقة الرسوم وصغرها والوانها المتعددة البراقة التي يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبي وامتازت ملابس الأشخاص بازدحامها بالزخارف، وقيام أكثر من مصور في رسم الصورة اذ نرى على الصورة امضاءين أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان وغالبا ما تكون صورة المرحلة الأولى توضيحا للمخطوطات الفارسية والهندية على حد سواء من المصورين الذين اتبعوا في هذا الميدان والذين تتلمذوا على أيدي أشهر مصوري إيران[٤١].

المرحلة الثانية: امتازت بالدقة في رسم الاشخاص الاتقان في رسم المناظر الطبيعة ومراعاة قواعد المنظور وخلق نوع كبير من الظل اكسب الأشكال شيئا من التجسيم وقسطا من البعد الثالث والإقبال على الرسوم الشخصية التي امتازت بالبراعة ولاسيما الوجوه التي تقرب من صورة صاحبها وتعبر عن أهم صفاته وامتازت الرسوم الشخصية بمميزات انفرد بها التصوير الهندي كما في الشكل(١٢)، وكانوا متأثرين بالأساطير الهندية القديمة وامتازت الرسوم الشخصية باتقان رسم اليدين والتي غالبا ما يرسمها المصور الواحدة فوق الأخرى ممسكين بمقبض سيف أو بوردة أو جوهرة ويغلب ان يكتب على الرسوم الشخصية اسم المرسوم فيها[٤١].

وكانت الموضوعات التي تصور في عهد السلاطنة هي القصائد الرومانسية والتاريخية لأمير (خسرو دهلوى) وملحمة الشهنامة للفردوس والحكايات الشعبية التي تمجد أبطال الاسلام، وتكمن اهمية منمنمات هذا العهد فنيا في اسلوبها الصادق عند تصويرها لما يروي ويحس من مشاهد، وفي التوسع في استخدام الألوان، وفي لجوئها للأساليب الفنية الاجنبية بعد تطويرها لتناسب التقاليد الهندية. والراجح ان بعض الصور الممتازة لمدرسة (راجستان) ووسط الهند قد نشأت اول ما نشأت في بلاط السلاطين المسلمين اثناء المرحلة الاولى من مراحل مدرسة التصوير الراجسنانية وهكذا كان فن التصوير الهندي في الهند مزدهرا[٣٠].

ومن أهم المصورين مير سيد على: من مصوري المدرسة المغولية الذين نقلوا بعض التقاليد الفنية الإيرانية إلى التصوير الهندي، لقبة الإمبراطور همايون (نادر الملك) وقام هو وعبد الصمد الشيرازي بالإشراف على المجمع الفني الملحق بالقصر، ومن أعماله اشتراكه مع مائة مصور من الهنود الإيرانيين في إعداد أضخم

مخطوطة مزوقة بالتصاوير, وهي (حمزة نامة)، التي انتهى الإعداد منها في عصر الإمبراطورأكبر، بالإضافة إلى تصويره تمثل والدة مير سيد علي، ترجع إلى عام (٩٧٨-٩٣٧ هـ) (١٥٦٥ - ١٥٧٠م) وكذلك تصويرة تمثل رجلاً جاثياً على ركبته وسانداً خده على كفه مؤرخة سنة (٩٨٨هـ)(١٥٧٠- ١٥٨٠م) والمصور عبد الصمد الشيرازي لقبه الإمبراطور (همايون) بـ (شرين قلم) من أعماله تصويره تمثل آل البيت التيموري ترجع إلى عام (٩٥٧هـ) (١٥٥- - ١٥٦-م) محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن.وكثير من الأعمال الفنية[٤٢].

ومن أهم السمات العامة للمدرسة المغولية الهندية:

١- ان صور هذه المدرسة كان من الحجم الكبير على العكس ما كان سائد في ذلك الوقت .

٢- الميل الى رسم الوجوه من الوضع الجانبي الكامل، وذات الملامح الواضحة، و ظهرت الملابس التي تعبر عن الشخصية الهندية سواء كان من ملابس الرجال أو النساء التي امتازت ثيابهن بالألوان الزاهية والمزركشة.

٣- ظهور الطراز المعماري الهندي واضحا في خلفيات الصورو خاصة عند تصوير الخلفية على هيئة مساجد التي تميزت بقبابها ومأذنها كما صورت الخلفية في شكل منظوري وبها عمق واضح.

٤- استخدم الأسلوب الإيراني عند تصوير الخلفية على هيئة مناظر طبيعية وتكون على هيئة صخور متداخلة إضافة الى المساحات الخضراء التي تزينها بعض الأشجار ذات الزهور الجميلة[٤٣].

وان الحركة الفنية التي ظهرت في المدرسة الهندية أظهرت براعة المصور في اختيار المشاهد التصويرية التي خضعت إلى مسار العمل الفني والتي عكس فيها الفنان أعماله التي احتوت مفردات الحياة الاجتماعية والسياسية التي أعطت أهمية كبيرة في المشاهد الفنية، إضافة إلى ذلك محاولة المصور في المدرسة الهندية ان يوظف اكبر قدرة من عناصر اللوحة المصورة في مصوراته الفنية وإبراز الألوان المتناسقة والانسجام بينها التي تعبر عن طموحات المصور التي تميزت بغزارة الإنتاج الفني متضمنا أفراحه وأحزانه ويحيلها إلى أشكال وعلاقات في بنية لونية.

٣- الفصل الثالث/إجراءات البحث

٣-١ مجتمع البحث: نظرا لسعة مجتمع البحث الخاص بمدارس التصوير الإسلامي، وتعذر إحصائه عدديا، فقد تم الاعتماد على ما توفر من مصورات أخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الإسلامي المجلات الفنية، فضلا عن المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت.

٣-٢ عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وقد بلغ عددها (٥) خمسة أعمال فنية من المدرسة المغولية في الهند للتصوير الإسلامي ضمن حدود البحث وتمت عملية اختيار العينة وفقا للمسوغات الآتية:

١- تغطي من خلال تمثيلها للمدرسة المغولية في الهند المساحة الاشتغالية لحدود البحث.

٢- تنوع الرؤى الأسلوبية لإنتاج هذه الأعمال.

٣- حضور البنية الشكلية وتنوعها كمحمولات بنائية في نماذج عينة البحث.

٣-٣ منهج البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل نماذج عينة البحث، وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث.



٣-٤ تحليل العينة

نموذج رقم (١)

اسم المدرسة: المغولية في الهند

اسم العمل: زيارة العذراء مريم

لابنة عمها اليصابات ام يوحنا المعمدان

اسم الفنان:

المخطوطة: خمسة نظامي

تاريخها: ١٥٨٣م

عائديتها: متحف ريتبرج بزيورخ

الوصف العام:

نشاهد في هذه المنمنمة ان الفنان المسلم قد أحاط لوحته بشريط من الزخرفة الإسلامية باللون ألسمائي المزخرف باللون الأصفر المائل إلى اللون البرتقالي ثم بعد ذلك اطر الإطار الداخلي بلون احمر ومن ثم يليه لون اصفر، قسم سطحه التصويري ثلاثة أقسام متمثلة بالسماء ذات اللون الأصفر والبيت الواضح المائل إلى اللون الأحمر الغامق والفاتح ثم يليه أشجار بلونها الأخضر في الأفق البعيد وجبل بلون مائل للبياض في الأفق الأبعد وتحت الأشجار يوجد نهر صغير يشبه الجدول، يليه القسم الثالث هو الأرض لونت باللون الأخضر الداكن المطعم بالورد القليل ،حيث ان الفنان قد وظف في عمله الفني أربعة أشخاص يقفون في مقدمة العمل وهم امرأتان ورجلان وقد لونت ملابسهم بالنسبة للمرأة الأولى من جهة اليسار وهي ترتدي فستانا ذا لون اصفر وعباءة باللون البنفسجي والمرأة التي في جوارها ترتدي فستانا سمائي اللون مع عباءة حمراء داكنة وخلفهم رجل يؤشر بيديه حاملا على كتفيه رداء ذا لون اخضر مرتديا في نفس الوقت نفسه رداء باللون الأحمر متحدثا إلى شخص يقف أمامه يرتدي بدلة سوداء مائلة للون النيلي الداكن في مشهد يوحي بالحوار فيما بينهم، ونشاهد خلف الشخصيات الأربعة بيت كبير في بنائه تطل منه شرفات مقسمة بطارمات كبيرة تطل على الحديقة التي تكون أمام الدار وقد جعل الفنان البيت بارز اللون من الناحية التشبع اللوني الداكن للون الحمر.

التحليل:

لقد أحاط الفنان عمله الفني بإطار مزخرف إسلامي بزخرفه نباتيه ذات بنية شكلية تدل على الاستمرارية، ولونها بألوان حارة وألوان باردة محاولا التعبير الجمالي عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس المرتبطة بهذا الفن للوصول إلى المطلق أو التقرب إلى (الله) من خلال هذه الأغصان الملتفة في بنية إيقاعية مترابطة تمتزج بصورة موحية تسر المشاهد وتفرض هويتها الإسلامية، لان اللوحة للوهلة الأولى توحي بأنها مسيحية بحته فحاول الفنان فرض هوية الفن الإسلامي من خلال الإطار وقد استخدم دراسة واقعية كما هو واضح من خلال ما جسده الرسام من الأشياء ألالافته للانتباه من خلال الملابس الملونة بألوانها المختلفة ما بين الحار والبارد حيث نجد السمات اللونية البارزة في هذه أللوحه من التناغم والحيوية من حيث الكتل في الخلفية والفراغات التي تذوب وتتداخل مع بعضها بعضاً في إيقاع موسيقي وفي علاقات بين الشكل والمضمون وهي علاقات جعلها الفنان ضمن علاقات ذاتيه بينها يكون لها معنى بالشكل والمضمون بما تحمله هذه اللوحة من مضامين ودلالات جمالية تشد الناظر فنلاحظ في اللوحة زيارة السيدة (مريم)عليها السلام لبيت ابنة عمها اليصابات أم (يوحنا المعمدان).

ونلاحظ البنية الدلالية للمشهد تمثل بنية اجتماعية دينية من خلال ما رسمه الفنان من ملامح الهيبة والتقديس ومن خلال الوقفة الجانبية و اللون الأصفر الذي له مدلولات عند المسيح لها الكثير من المعاني فهو دلاله على حب الخير وعلى روح الشباب والسعادة أما رداء السيدة (مريم) وهو المعطف البنفسجي فيدل في الطقوس المسيحية على التوبة (ﷲ) مما يدل على تعبير الرسام الجمالي لتجسيده بين الروح والروحانيات مع الجسد والماديات كما جسد في عمله الفني نظرية التضاد اللوني بين اللون الأصفر واللون البنفسجي ومن خلال تعابير الوجه المعبر عن الحنان والالفه نرى المشهد انه حواري يعبر عن دلالة الترحيب والحفاوة من كلا الطرفين، أما بالنسبة لام (يوحنا المعمدان) فقد أخذت ممسكة بيد مريم العذراء وقد وضعت وجهها ملاصقا لوجه السيدة مريم دلالة على التبرك بالسيدة مريم وحوارها الهادئ بينهما وقد وضع الفنان شكل السيدة العذراء بهيئة جمالية هو اقرب إلى المثالية منه الى الواقعية من حيث أصبحت السيد مريم هي النموذج الاسمي والطهارة والأمومة.

ولهذا نجد ان بين الشكلين المتلاصقين بين ألام ومريم ذات بنية دلالية وجمالية روحانية من خلال التلاصق والدمج بين اللونين الأحمر لرداء ألام الذي هو لون يدل على العشق الالهي والحب البشري وهو لون قرباني يرمز للمسيح أما اللون البنفسجي يدل على التوبة للطقوس المسيحية وحيث نرى ذلك عندما يرتدي رجل الدين اللون البنفسجي طيلة أيام الأسبوع المقدس وكما كان رداء السيد المسيح أثناء تعذيبه بنفسجيا، أما اللون الأصفر الذي ترتديه السيدة مريم فيدل على الرمزية والقوة والحكمة والحب الالهي في طقوسهم وهو لون الهي المرتبط بالشمس، أما اللون ألسمائي الذي ترتديه ام يوحنا المعمدان فهو لون السماء الذي يدل على القرب اللاهي والعلو والرفعة، ونلاحظ ان من خلال هذا المشهد التصويري جسد الفنان تضادا بصريا جماليا فيه دلالة تبعث في اللوحة الراحة والاطمأنية هذا من جهة وبالنسبة من جهة أخرى من البناء الشكلي للوحة حيث نجد الفنان برع في تكوين الإنشاء التصويري لجعل الناظر إليها ينظر وكأنها صورة منتظمة ومنسقة بانتظام وكلما تعمقنا في اللوحة نلاحظ استخدام الألوان استخداما جميلا ليحدث فيه التناغم والانسجام في عالم عناصر العمل الفني من حيث الخط واللون والكتلة .

وهناك بناء نسقي شكلي للبناء المعماري مع الجبل ذات البنية الهندسية بين الشكلين المثلثين ليعطي الخلفية دلالية صورية لاستمرار الأشكال جماليا بين الشرفة والجبل أما بالنسبة للشجرة فهي مخضرة وأوراقها ثابتة فجعلها الفنان أمام الجبل لتدل على العطاء والحياة والتجدد المستمر وتحتها نهر يرويها وهو جار ومستمر بالجريان ليدل على استمرارية وتجدد الحياة من حيث علاقة الماء في بناء الحياة والحضارة أما الوظيفة الأساسية للأرضية التي كانت تشبه الحقل المخضر وهو لون داكن بدلالات الغروب واختفاء ضوء الشمس وقد ظهرت بعض الأزهار واضحة وكأنها ترحب بقدوم السيدة مريم ابتهاجا بقدومها لأن اللون الأخضر يدل على نمو والخصوبة والحياة والعطاء حيث أسس الفنان الجمال وقيمه اللونية والشكلية في مواضيع الطبيعة والإنسان ليخلق جماليات حسية رائعة .

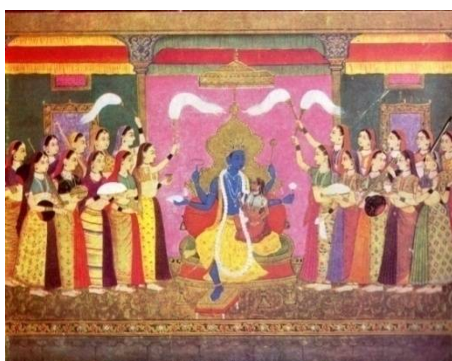
نموذج رقم (٢)

اسم المدرسة: المغولية في الهند

اسم العمل: فيشنو على صورة الاله نارايانه بأذرعه الاربعة

اسم الفنان: علي رضا

المخطوطة: مدرسة بيكانير



تاريخها : ١٦٥٠م

عائديتها: متحف ريتبرج بزيورخ

الوصف العام:

تنتمي هذه المنمنمة الى مراكز التصوير الراجستاني (مدرسة بيكانيز) التي تصور الاله (فيشنو) على صورة الإله (نارايانه) حيث يضم المشهد المرسوم في اللوحة مجموعة من التقسيمات التي قسمها الفنان المسلم متخذا إياها القسم الأول هو سقف باللون البني متكئا على تيجان وأعمدة إسلامية الطراز مزخرفة باللون الأبيض بخلفية زرقاء كما نشاهد قد وضع الفنان ستارا ملونا باللون الأصفر والأحمر والأخضر وفي القسم الثاني قسم الفنان مركز اللوحة الى ثلاثة أقسام من حيث وضع الجزء الأوسط باللون الوردي الفاتح الذي تخلل كرسيا ذهبيا مزخرفا جالسا عليه الإله (نارايانه) الذي لون الفنان جسمه باللون الأزرق ورداء باللون الأصفر مع وجود تاج على رأسه باللون الذهبي مع وجود أربعة اذرع لجسده مع قلادة بيضاء اللون ذات خرز كبيرة وفي أحضانه تجلس زوجته (لاكشمى) وخلفها الوسادة الحمراء وهي مستلقية على العرش الكبير الذي لون باللون الأخضر ومطرزا باللون الأحمر والأصفر وفي يديه يحمل وردة بيضاء وفي اليد الأخرى يحمل مشكاة للنور وفي اليد الاخرة يحمل قوقعة والأخرى حلقة تشبه الدائرة والى كل جانب من جوانبه صفين من النساء ومن كل جانب عشرة وقفن على صفين تحملن آلات موسيقية بعض النذور وشيء يشبه الشعلة ابيض اللون وخلفهما مرآة جميلة تحمل تحمل اللون البنفسجي المؤطرة باللون الذهبي وفوقهما مرآة أخرى تحمل اللون الوردي مؤطرة باللون الذهبي، وقد ارتدت النساء ملابس الزينة والفرح من حيث كانت الأول باللون الأحمر القرمزي والبيجي الفاتح والثانية اللون البنفسجي والأحمر الداكن والثالثة اللون البرتقالي واللون البيجي واللون الأسود والبرتقالي والأخرى الأخضر والبيجي فيما في الجهة الأخرى اليسرى نفسه عدد من النساء وهن عشرة أيضا يحملون النذور والآلات الموسيقية والأشرطة البيضاء ويقفن بصفين وتعلوهما المرآة نفسها التي في الجهة اليمنى.

التحليل:

رسم الفنان الإله (فيشنو) وهو موضوع ديني أسطوري يختص بالآلهة الهندية التي تسيطر على المخلوقات حسب التقاليد الهندوسية في الهند حيث نشاهد ان هناك توازن وانسجام من حيث الأشكال والألوان في أظهار الآلهة بشكل مقدس ومن خلال ظهور الالة (فيشنو) في منتصف العمل الفني وهو يتربع على العرش في كرسيه الذهبي وهو دلالة على القيادة والسيطرة وإضافة إلى ذلك قلادته البيضاء الكبيرة مع بعض القلادات الصغيرة على عرش مترف وكبير الشكل موحيا بعظمة الآلة وعلى يمينه تجلس في أحضانه (لاكشيما) زوجة الاله (فيشنو) وهي تنظر إلى وجهه مرتاحة وهو ينظر اليها صاغيا لما تتحدث به وتوحي الصورة ايضا بوجود حوار بينهما وطبقا للديانات الهندوسية والشكل الموجود في عناصر اللوحة في بنية متناسقة ومتماسكة وهي مترابطة مع فكرة المضمون من خلال العلاقات المتناسقة مع بعضها بعضاً والتي كونت لهذا الشكل الموجود من خلال ما نشاهده من عناصره الفنية التي اتصفت بالرؤية الدينية بغض النظر عما تحمله هذه الأشكال من تعبيرات نفسية احتراما وتقديسا للآلهة التي تحمل دلالات ومعنى لهذا الموضوع التي تحمل مضامين متماسكة بعناصرها وبتوازن بين الطرفين والانسجام بين الألوان من حيث المتضادات اللونية وتوزيع الكتل في بناء متناسق وجميل.

ولهذا رسم الفنان الاله (فيشنو) حسب الأسطورة الدينية بأربعة اذرع وهي دلالة على هيمنة الاله على أقاليمه المنتشرة في جميع الجهات وعلى كل البشر الموجود تحت إمرته هذا الاله ولون باللون الأزرق كدلالة

على لون السماء وهو تعبير عن قدسية هذا اللون لارتباطه بالسماء واللون الأزرق له دلالاته السحرية لطرد الأرواح الشريرة في كثير من الحضارات وأما بالنسبة للباس الأصفر الذي يرتديه الاله (فيشنو) دلالة الى قداسة وعظمة هذا الاله ورسمت القلادة على صدره من رأسه حتى قدميه تشبه دورة الحياة التي تبدأ كسلسلة متصلة مع مجموعة من القلائد كدلالة بنائية تكمل بعضها البعض، وجعل الفنان لون القلادة بالأبيض ليدل على النقاء الروحي للالة (فيشنو) والصفاء الوجداني له.

وقد جسد الفنان هذا الموضوع بدلاته الرمزية والتعبيرية مبتعدا عن الواقع من خلال الأربعة اذرع التي رسمها ا لفنان للاله (فيشنو) ويحمل في كل ذراع شيئا يختلف عن الأخر فذراع تحمل زهرة اللوتس التي تدل على رمز الخلق في الديانة الهندوسية وهي رمز الطهارة ورمز الولادة والوجود المتصاعد وهو شعار البوذية في الفن البوذي والذراع الاخرى تحمل مشكاة تدل على الضوء الساطع ونور الآلهة الذي يشع به (فيشنو) وفي اليد الثالثة يمسك قوقعة كدلالة على الجوهر والسر الإلهي الموضوع داخل هذه القوقعة التي لا يستطيع احد معرفة ما بداخلها من أمر عظيم اما بالنسبة للحلقة الرابعة في يديه فهي دلالة على دورة الحياة للإنسان وهي بنية إنسانية تمثل الإنسان ودورته من بدايته الى نهايته.

وفي منتصف اللوحة وخلف الاله (فيشنو) وظف الفنان اللون الوردي وهو دلالة على الحلم بالمستقبل الآتي ولهذا أعطاه صفة دلالية رئيسية في وسط العمل تختلف عن الجدران الأخرى وفي الجهة المقابلة من الجهة الأولى لون الفنان نفس الألوان الدلالات انفسها حتى النسوة كانت بأثوابهن الزاهية والمزخرفة والملونة وكأنهن انعكاسا الصورة بنفسها في الجهة المقابلة كدلالة عل سيطرة الاله (فيشنو)على كل الجهات من حيث جعل الفنان حركات النساء تمثل دلالة رمزية على الطاعة والاحترام والمكمل للرجل، ولا يخفى علينا الأشرطة الملونة في اعلى اللوحة وضعها الفنان للتقديس من حيث الأخضر تعبيرا عن التجدد والأحمر دلالة على القوة والعظمة والفخامة لهذا الاله (فيشنو) أما الأرضية فقد كانت عن سجادة مليئة بالورد المزخرف باللون الذهبي مؤطرة بإطار زخرفي والمشهد كله عبارة عن عرض مسرحي بنائي الشكل ذي نسق وإيقاع منتظم متتابع يشعر بالارتياح لهذه الأسطورة الدينية من خلال الألوان وإيقاعها المستمر والمنتظم .

نموذج رقم (٣)

اسم المدرسة: المغولية في الهند

اسم العمل: كريتشنه يبتلع النار التي تشتعل في الغابة

اسم الفنان:

المخطوطة: صور مدرسة راجبوت

تاريخها: ١٦٨٠م

عائديتها: متحف فكتوريا كلكتا



الوصف العام:

لقد برع الفنان المسلم في تصويره لهذه اللوحة أحداث تجربة جديدة تختلف في السياقات العامة التي شاهدناها في التصوير الإسلامي من حيث تقسيم المشاهد المصورة بصورة تقاطعية نرى هنا أسلوبا فريدا من نوعه في تقسيم اللوحة بثلاثة أجزاء الجزء الأول السماء وقد زينت بنجوم بيضاء بلون السماء وهي بعيدة لتوحي بمنظر الليل أما القسم الثاني وهو القسم الأكبر من المنمنمة الذي لون بلون بنفسجي داكن وتوسط هذا

اللون كتلة كبيرة ذات شكل بيضوي كبير وبداخلها أشكالا مختلفة توزعت مابين الآدميين والحيوانات حيث ابتدأ الفنان بالأسطورة المعروفة (كريشنة) الذي جاء في مقدمة الشكل البيضوي المتمثل بالنار التي تريد ابتلاعها وقد ارتدى (كريشنة) ثوبا هنديا باللون الأزرق مع سروال اصفر وخوذة على رأسه مائلة إلى اللون البرتقالي الداكن ونشاهده وهو يحاول ابتلاع النار التي تحيط بمجموعة من الناس والحيوانات الأليفة لينقذهم من لهيب النار وفي داخل الشكل البيضوي مجموعة من الناس وهم يرتدون الزي الهندي موزعا بألوانه المختلفة الأصفر والأبيض والأسود والأحمر مع وجود أبقار مختلفة الألوان موزعة في الجهة العليا والسفلى من الشكل البيضوي وهم يؤشرون إلى (كريشنة) وخلفهم في الجهة العليا ثورين ينظران إلى (كريشنة) وحول هاتين البقرتين صورا مبعثرة تجسدت فيها صورا مختلفة توزعت ما بين صورا للنساء والرجال وكبار السن وفي أسفل هذه الصور هناك ثوران جالسان باللون الأصفر والقرمزي.

التحليل:

في هذه اللوحة برع الفنان في خلق بنية شكلية مترابطة الاجزاء المكونة من دائرة مغلقة تحتوي أشكالا ذات بنية متراصة في ما بينها نشاهد فيها تناسقا متسلسلا ومترابطا في الأشكال الهندسية فيما بينها بادئا في السماء ذات المشهد الليلي المرصع بالنجوم البيضاء الذي يدل على الهدوء والسكون في الليل محاولا التعبير عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس البشرية من خلال الخطوط والألوان مركزا في البداية على السماء كونها المتنفس الروحي للإنسان ولكنه عبر عنها بمساحة صغيرة لأنه دمج الأرض مع السماء اللون نفسه تقريبا وكأن الأرض أصبحت هي السماء والأشكال تسبح في هذه الأرض وقد لاحظنا ان الفنان قد جسد الشكل والمضمون في علاقة روحية مترابطة فالشكل جاء منسجما مع دلالات المضمون من حيث ابتلاع النار وهناك علاقات ذاتية منسجمة مع فحوى الموضوع ومضمونه حتى كون الفنان فيها معنى للشكل ومعنى للمضمون التي تحمله اللوحة بعناصرها المترابطة من خلال التوازن والانسجام اللوني والإضاءة والايقاع الشكلي الدائري بنظام نسقي واحد.

فنلاحظ الرسام قدم هذا الموضوع الأسطوري ورسم الناس والمشهد مصورا من الأعلى وكأنه أسطورة خيالية وبتصويره المشهد من الأعلى كأن شخصا واقفا على علو مرتفع وهو يشاهد هذه الأسطورة والنار المحيطة بالأشخاص رسمت بشكل مسطح بعيد عن المنظور يشبه شكل البيضة او العين مع وجود شرار النار الذي رسم على نسق مختلف تارة ومستمر تارة أخرى والنار عند الديانة الهندية دلالة على المعبود او المقدس ولهذا كان اللون البرتقالي هو لون النار والحرارة حيث نجد الفنان قد سعى في تفكيره الى خلق موضوع فكري يتسم بدلالات دينية واجتماعية وعلى الرغم من انه موضوع أسطوري نجد ان الفنان قد رسم (كريشنة) في موقع مهم هو نهاية حلقة النار متوسطا مركز الشكل البيضوي مرتديا سروالا اصفر والأصفر في الحضارة الهندية دلالة على لون الالهة شيفا المقدسة حيث كان الرهبان يرتدون اللون الأصفر مما يدل على ان (كريشنة) اله مقدس تابع للالهة يحاول إنقاذ أبنائه من وسط النار.

ومن هنا كان الفنان بارعا في تكوين روح مفعمة بالحركة للانتقال من بنية الجزء المتمثلة بــ (كريشنة)الى الكل المتمثل بمجموعة الشكل البيضوي وقد يكون في تفكير الفنان هو الخروج من الموت الى الحياة باستخدام الألوان ودرجاتها ليبث الحياة في سكونها الذي يهدف للوصول إلى فكرة إنسانية عظيمة تثير أجمل ما في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس من حيث انتقل الفنان الى عالم يمثل الجنس البشري وعلاقاته في بنية مترابطة تحمل دلالات فكرية وقد قسم في البداية مجموعة من الرجال والنساء وهم واقفون يؤدون الشكر والتحية إلى (كريشنة) فالشخص الواقف الرافع يديه يرتدي لونا اصفرا دلالة القداسة والقرب

للآلهة معبرا عن نظرته إلى الاله (كريشنة) والتسليم له وهو بزي مترف وانيق يوضح مكانته بين الناس ويقع خلفه رجل بالحركة نفسها وبعض النساء المتزينات بمختلف الملابس والكل متجه بنظره الى عظمة وقدرة الاله (كريشنة) للتخلص من المأزق الذي وصلوا إليه ونشاهد الفنان في هذه المرحلة قد وضع في الجهة العليا رجلين يرتدي الأول لونا بنيا والأخر لونا احمرا والاثنان يركبان على الثور مختلفي الألوان بين الأسود والأبيض والثور هو دلالة على القوة والقدرة في الحضارات القديمة وهناك ثور ابيض يجلس القرفصاء ناظرا إلى (كريشنة) ومنه نشاهد ان الفنان جعل هذا الثور كالصنم الذي لا حياة له ينظر ماذا سوف يحصل من قبل الاله (كريشنة) وفي جهة اليمين من المشهد منها صور لثلاث نساء متعاكسة فيما بينها وهي دلالة على وجود إيقاع متعاكس بين الشكلين ليخلق بنية جمالية غير رتيبة وملفتة للنظر التي بدت في اتجاه رؤية مختلفة وهن ينظران إلى الجهة العليا الى السماء لتخليصهم من النار فرسم الفنان هذه النساء الثلاث من المحتمل انه كانت دلالة الوصول والتذكير بالماضي والحاضر والمستقبل حسب رأي الفنان وما جسده فكره من خلال فهمه في إخراج هذا الموضوع وهناك اربعة نساء آخر متجهات إلى الالهة (كريشنة) وهذه الأربعة النساء تدل على الثبات لان وقوفهن يدل على ثبات العقيدة الدينية التي تؤمن بها النساء وثبات الرؤية التي تمثل المجتمع ونصف المجتمع تمثله المرأة وهن محاولات التوسل إلى (كريشنة) ليخلصهم من هذه المحنة، في هذا المشهد كان الفنان بارعا في نقل مشهد الحياة التي تبدو كمرآة مجاورة له من حيث تقف أمام المرأة ترى نفسك مشابها لصورتك لكن لا حياة فيها.

نموذج رقم (٤)

اسم المدرسة: المغولية في الهند

اسم العمل: فلك نوح

اسم الفنان:

المخطوطة: ديوان حافظ (عهد اكبر)

تاريخها: ١٥٩٠ م

عائديتها: ولتر زجاليري بواشنطن



الوصف العام:

نشاهد في هذه المنمنمة براعة فائقة للفنان المسلم في تجسيده لقصة سفينة نوح (ع) حيث عمد إلى تقسيم المشهد الى قسمين الأول هو السماء والتي أعطاها بلون سمائي خفيف مع وجود طيور في الأفق بعيدة مهاجرة والجزء الثاني والمتمثل بالبحر الهائج والمتلاطم الذي نجد فيه أشكالا من التماسيح الهائلة وقد لون البحر تقريبا لون السماء نفسه، أما الجزء الرئيسي والمتمثل بصلب الموضوع وهو عبارة عن سفينة كبيرة أخذت الجزء الأكبر من مساحة المنمنمة حيث تبدأ من اعلى العمل الى الأسفل من حيث تبدأ براية حمراء بأعلى السفينة متصلة بحبال بيضاء ونرى ان للسفينة اربعة طوابق كل طابق يحتوي على أشكال وأشخاص وحيوانات ونلاحظ في الطابق الاول الأعلى شخص يمسك حبال السفينة يستند على شراعها الذي لون باللون الأحمر والأبيض.

وفي الطابق الأول قد ملأه الفنان بأشكال الطيور والطاووس والبط إضافة إلى ذلك توجد في وسط الطابق قبة صفراء متمركزة توحي بانها قبة إسلامية وهناك سياج يحيط بهذا الطابق مزين بشريط من الزخارف الهندسية، ويليه الطابق الثاني فقد برح الفنان بظهور أشخاص يرتدون لباسا اسلاميا ويظهر شخص

ذو لحية مرتكزا في وسط الطابق الثاني للسفينة مجسدا شخصية النبي نوح (ع) مع وجود هالة صفراء محاطة حول رأسه ويكلم الناس اللذين حوله مع وجود سلم يربط ما بين الطابق الثاني والطابق السفلي وصندوق خشبي بقربه مع شخص يجذف في الماء إلا أن ما ذكر حول السلم هناك أشخاص يصعدون ليسحبوا الشراع وأمامهم شخص يرتدي لباسا إسلاميا برتقالي الشكل جالسا على مرتكز فوق السفينة يوجه ساحبي الشراع ، وفي الطابق الثالث باتجاه الأسفل قد ملأ الفنان هذا الطابق بحيوانات مختلفة بأصنافها وألوانها مابين الأسد والماعز والطيور واللقلق والفيل والبجع وغيرها، ونشاهد أمرا لافتا للنظر في الطابق الرابع باتجاه الأسفل أولاد نوح ارتدى كل واحد منهما ملابسا الأول باللون الأبيض والثاني باللون الأخضر وهما في صراع مع الشيطان (ابليس).

التحليل:

نشاهد في هذه اللوحة التي أمامنا منظرا سبق وان ذكر في القران الكريم عن قصة النبي نوح (ع) حيث قص الله لنا قصة النبي نوح (ع) وكيف كان يريد حث الناس إلى عبادة الله سبحانه وتعالى ولكن قومه اعرضوا عنه فبدأوا بالاستهزاء وعدم الاكتراث الى ما يقوله فأمره الله تعالى ببناء سفينة كبيرة يضع فيها من كل المخلوقات زوجين اثنين وبعض من قومه الذين امنوا به في هذه السفينة لان الرحلة ستكون طويلة وخطيرة وان المياه سوف تعلو علواً كبيراً تصل إلى ارتفاع الجبل.

فنلاحظ ان الفنان قد صور لنا قصة اجتماعية ذات دلالة دينية من خلال الأحداث التي عمد ان ينقلها بإتقان وعناية في أخراج المشهد التصويري بصورة مقنعة وواضحة فصور المشهد بصورة واقعية تجذب الانتباه بجمالية الألوان وانسجام الأشكال وتكويناتها وعلاقاتها اللونية التي كانت قد تركزت في أماكن متفرقة من العمل الفني والتي ارتبطت بعلاقات بنائية من خلال مضامينها الشكلية الروحية والدينية التي ارتبطت بالعقيدة الإسلامية التي توحي بالإيمان بالله واليوم الآخر المعبرة بدلالات الشكل للموضوع المعروض والمضمون الديني الذي جسد الأحداث وبالعلاقات المرتبطة بوحي إيمانية متجانسة اجتماعيا لتدل توافق المضمون الروحي والديني للشكل وجدانيا وما يخرجه هذا الشكل من معاني تاريخية واجتماعية دينية تجمع بين التأمل في أحداث هذه القصة والخلاص من الكفر، إضافة الى تسليط الضوء على النبي نوح (ع) للإصلاح في هذه الأمة التي بعث الله تعالى اليها.

ففي هذا المشهد وضع الفنان في اعلى اللوحة الرايات الحمراء التي تدل على القوة التي تدل على قوة النبي نوح (ع) والأمر الذي جاء من اجله فالذراع الذي يحمل الراية الحمراء وحبال السفينة يشبه المنارة بجوار القبة والزخرفة المحيطة بالقبة كأنها بنية شكلية نسقيه هندسية تشبه سياج الجامع والشراع يشبه الطارمة الموجودة في بعض الجوامع موحيا بذلك الى ان القضية دينية وقد كلف النبي نوح (ع) بها من اجل ترسيخها والطيور حول القبة تشبه عالما صغيرا يشبه عالمنا وهو الالتجاء إلى الله تعالى في المحن ونزولا الى الطابق الثاني عمد الفنان الى جعل شخصية النبي نوح (ع) في وسط هذه السفينة بدلالة الأهمية الروحانية والأمر المهم لهذه الشخصية العظيمة وهو في وضعية الجلوس موجها أصحابه الذين امنوا معه عن كيفية وصول السفينة إلى بر الأمان وإنقاذ المخلوقات والناس من الهلاك فهو المخلص في هذه السفينة وامامه شخص يحمل كتابا في يده يتحدث مع النبي في امور تخص السفينة وأحداثها فيما يقف خلف النبي نوح (ع) اثنان من الأشخاص يستمعون الى المحاورة والى الحديث وخلف الرجال هناك صندوق من الخشب بهيئة هندسية الشكل وضعه الفنان بلون اصفر يشبه الى حد كبير بناية الكعبة وخلف هذا الشكل الهندسي هناك رجل واقف يدفع بالمجذوف من اجل مقاومة الأمواج وتحريك السفينة إلى الإمام ونرى شخصا واقفا على الدرج مع

شخص آخر في الأسفل وهو في سلسلة نسقية تشكلت مع الأفراد الموجودين على الطابق الثاني فهي سلسلة متصلة غير مقطوعة مترابطة للدلالة على قوة وإيمان وحكمة هذه الجماعة التي لا يستطيع احد هزيمتها ، ونشاهد في الجهة المقابلة للصندوق الأصفر رجلا يحاول نصب الشراع لتقوية إبحار السفينة وفي أسفل جسد السفينة هناك مجموعة من الأشخاص والحيوانات متلاطمة تشبه أمواج البحر المتراطمة ملتصقة مع بعضها بعضاً وهي هائجة ومرعوبة بسبب العراك الواضح بين شخصيين هما ابناء النبي نوح (ع) وابليس الذي يحاول إغراق أولاد النبي نوح (ع) وقذفهم في البحر والصعود الى جسد السفينة للعبث بها وكن أولاد النبي (ع) كان إصرارهم على مقاومة الشيطان والتخلص منه في حين ان هناك في البحر تماسيح محاولة الهجوم على ابليس منتظرة سقوطه وهناك تماسيح أخرى جعلها الفنان منسقة بهيئة دائرية تطوف حول السفينة وهي دلالة على الخطر الموجود في البحر مقابل الأمان الموجود في السفينة ولا يخفى علينا ان الفنان في عمله هذا وظف الشكل للسفينة تشبه في نسقها البيت المكون من عدة طوابق ليوضح لنا دلالة على ان هذا هو بيت الأمان بيت النبي نوح (ع) وهؤلاء هم أهل بيته الذي يحاول ان ينقذهم من الغرق وان بنية هذه السفينة كانت بنية شكلية متسلسلة في نسق منظم بدأ من الأعلى إلى الأسفل بادئه من الجزء الى الكل ومن الكل الى الجزء ومنها لم يهمل الفنان العمق من خلال الطيور البعيدة التي رسمها للدلالة على بعد البحر الذي لانهاية له.

نموذج رقم (٥)

اسم المدرسة: المغولية في الهند

اسم العمل: استشهاد الصوفي حسين منصور الحلاج

اسم الفنان: مير عبد الله

المخطوطة:

تاريخها: ١٦٠٢م

عائديتها: ولترزجاليري بواشنطن



الوصف العام:

نشاهد أجمل ما يميز هذه اللوحة جماليا هو براعة المصور الإسلامي (مير عبد الله) الذي أرانا مشهدا رائعا في إعدام (حسين منصور الحلاج) في بغداد ٩٢٢م والذي نلاحظ فيه التفوق الكبير لرسم هذه المنمنمة مع كثرة الشخصيات المتوادة فيها جزأ المصور عمله الفني إلى قسمين الأول كان متمثلا بالسماء البعيدة الملبدة بالغيوم مع وجود تلة عالية فوقها بيوت بعيدة مع وجود أشجار كثيفة مثمرة ونرى خلفها مدينة او قصر تعلو منارته خلف الأشجار مع توسط نهر يجري من أعلى التل بلون سمائي المغاير للتربة الخضراء الفاتحة وبشكل قاطع للأرض والتي هي الجزء الثاني لتقسيم المصور للوحته وهناك مجموعة من أربعة أشخاص بينهم امرأة وهم ينظرون إلى المشهد المرعب لإعدام الحلاج وأمامهم في الزاوية نفسها في الأسفل هناك صف من الرجال يمثلون أصدقاء (الحلاج) يرتدي الأول منهم رداء احمرا مع عمامة بيضاء والثاني يرتدي ثوبا سمائي فاتحا وهو يشق ردائه حزنا على(الحلاج) وبجواره شخص يرتدي رداء ابيض مكحلا باللون الأصفر يحمل عصا في يده وخلفه شخص يرتدي ثوبا باللون الأحمر وفي أسفل هذه المجموعة مجموعة أخرى من الرجال ونشاهد ملامح الحزن والأسى عليهم من خلال حركاتهم المختلفة المعبرة عن ذلك الأول

كان متحدثا إلى الثالث وقد ارتدى رداء بنيا فيما كان الأخر يرتدي رداء باللون الأسود واضعا يده على رأسه من هول المشهد.

ثم نشاهد أهم مشهد من مشاهد العمل الفني هو الجزء الأيسر هو إعدام (الحلاج) حيث نشاهد أخشابا من المشنقة وفيها حبال تدور حول رأس (الحلاج) مع وجود شخصيين من الجلادين يسحبان الحبل ويرتديان اللون النيلي الغامق والآخر يرتدي اللون الأبيض من الملابس وفي وسط هذه المشنقة الشخصية المهمة في الموضوع التي أعطاها المصور أهمية بالغة بتلوين رداء (الحلاج) باللون الأبيض وسروالا احمر واضعا يده اليمنى على يده اليسرى وتحت قدميه منصة يحملها اثنان من الجلادين.

التحليل:

هذه اللوحة الموجودة أعلاه تعبر عن حادثة إعدام (الحلاج) في بغداد حيث نشاهد في أعلى اللوحة بوابة مدينة بغداد (وهي جزءالمدينة) بناية بغداد تمثل ثقلا بالشكل العام موازنا طرف اللوحة الأمامي من حيث التكتل الدائري العددي والباب لونت باللون الأحمر دلالة على القوة وأيضا توشحت بالدماء ليبرز لنا المصور دلالة الدم المسفوك ظلما لإعدام (الحلاج) إضافة إلى ان الباب رمزا للعدالة ودلالة من رموز العبور وهي باب الاتصال وهذه الرمزية للباب تطبق على العبور من الحياة إلى الموت ومن عالمنا إلى العالم الآخر اما اللون ألسمائي للشرفات الواضحة للبناية فهي دلالة بنية مترابطة بينها وبين السماء المجاور للبناية والسماء البعيدة جعلها المصور قليلة الظهور مع وجود غيوم بسيطة وتلة عالية نشاهد نهرا يشقها والنهر رمزا دلاليا للعطاء ومصدرا للحياة والماء هو أصل الكون وبين ما يحمل من مضامين من داخل هذا الشكل الذي له معنى خاص وما يحمل من معاني الألم والرعب والحزن على شخصية (الحلاج) أثناء إعدامه وما نلاحظه من ترابط بين أجزاء هذه الشخوص وبما تحمله من دلالات فكرية اجتماعية مع الحدث الموجود، وكان الموضوع موضوعا واقعيا اجتماعيا بحتا سرد فيه المصور هذه الحادثة المؤلمة التي وظف فيها المصور ترابطا بين الشكل والمضمون من حيث المضامين المتداخلة السياسية والاجتماعية والتاريخية في ان واحد لذا عبر المصور عن الافكار ودلالاتها لهذا الموضوع من خلال الحوارات المختلفة التي دارت بين شخوص هذا العمل كون انها لا يمكن ان نغفل بان الأرضية لونت باللون الأخضر الفاتح دلالة على العطاء والربيع والتجدد الروحي حيث نرى شخوصا وزعها الفنان بالقرب من بوابة المدينة تنظر بحذر الى مشهد الإعدام بحالة ترقب وفي الأسفل هناك مجموعة من الرجال أخذت بعضها تعبر عن حزنها بحركات شق الملابس على الصدور ووضع اليد على الفم وهناك بالقرب منه مجموعة من الجلادين يحاولون ربط الحبال الخاصة بالمشنقة لتنفيذ حكم الإعدام وهم يرتدون لونا غامقا أشبه باللون الأسود ليعبر المصور في عمله عن تضاد لوني واضح بين الأسود والأبيض بين الشر والخير والباطل والحق لهذه القضية ،وأشخاص تحت (الحلاج) يحملون منصة الإعدام بينهم انسجاما لونيا بين الأصفر والأحمر وهما لونان حاران من ألوان النار التي رمز إليها المصور دلالة لظلمهم وقساوتهم بينما هناك شخص ماسكا بخشب المشنقة ومتوسلا ومحدثا (الحلاج)عن أمور قد خفيت بدلالة حركة الرأس وعناق خشب المشنقة وأخيرا صور المصور المشهد الدرامي الواضح للإعدام من حيث روحانية هذا الشخص ومكانته المركزية في التصوف الإسلامي الهندي حيث اظهر بنية من الدلالات الواضحة بين الشكل والمضمون ولحسن سيرة هذا الرجل من خلال العلاقات المترابطة بموضوع السماء والأشجار والنهر والأرض الخضراء وحزن الأشخاص وتعابيرهم وإظهار جزء من مدينة السلام بغداد ليظهر لنا رؤية وجدانية تحمل دلالات فكرية وجمالية أظهرت لقطة من لقطات الماضي بتصويرها لنا حدثا مرعبا.

٤- الفصل الرابع

٤-١ نتائج البحث

١- اتسمت الصياغات الشكلية لرسومات المدرسة المغولية في الهند ، بالتأثر الواضح في المدرستين الفارسية والهندية، من حيث اعتمادها على المعطيات البنائية لهاتين المدرستين كما في النموذج (٣، ٤، ٥).

٢- ان البنية الشكلية في هذه المدرسة، تمثل اداة ديناميكية للعناصر الاخرى كالخط واللون والحجم والفضاء، اذ تتجلى كنسق جمالي وبنائي لأثر الصورة الفنية الخاصة بالمخطوطات كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

٣- تستحضر البنى الشكلية لصور المشاهد التصويرية في نماذج عينة البحث، خصوصية الأثر البصري للمضمون، عبر محاكاة الموقف الاجتماعية والدينية والموروث الفني لبلاد الهند كما في النموذج (١،٢،٣، ٤).

٤- تعتمد البنية الشكلية على رسم الاشخاص والمناظر الطبيعية وفقا لأسلوب المحاكاة كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٥).

٥- عرض الفنان المسلم في المدرسة المغولية في الهند ،على مراعاة قواعد المنظور في رسوماته كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

٦- تأثرت البنية الشكلية لنتاجات التصوير في للمدرسة المغولية بالأسلوب الهندي وتحديدا في فن العمارة وتصميم الأزياء كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

٧- ارتبطت رسومات الصور الشخصية ورسوم الحيوانات المتنوعة بفاعلية التنظيم البنائي لصورة الشكل او الاشكال المحاكاتية ، وقد اسهمت الدقة والمهارة للفنان المسلم بذلك الارتباط من تطور اساليب الصياغات الشكلية للمشاهد التصويرية كما في النموج (١، ٢، ٣).

٨- اكتسبت البنية الشكلية في هذه المدرسة، طابعا استعاريا للوحدات البصرية المجتزئة من نتاجات التصوير الاسلامي السابقة لها، وقد تنوعت تلك الاستعارات بين استعارات شكلية واستعارات مضامينية كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

٩- اظهرت نتاجات التصوير المغولي في الهند اهتماما واضحا بالبنى الشكلية التي تناول البناء المعماري للبلاط والمجالس الرسمية للأباطرة وتوزيع الأشخاص من حولهم، وعطاؤهم المركز في النتاجات التصويرية كما في النموذج (١، ٤، ٥).

١٠- اعتمدت البنية الشكلية في هذه المدرسة على خاصية التوثيق وتسجيل الاحداث المهمة كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

١١- اتسمت البنية الشكلية لنتاجات هذه المدرسة، بالنزعتين الواقعية والتعبيرية كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

١٢- اظهرت البنية الشكلية لبعض من نتاجات هذه المدرسة تحولا اسلوبيا باتجاه تفعيل دور الخيال والتخيل باعتمادها على الأساطير وما يدور فيها من صور ومشاهد ميتافيزيقية كما في النموذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥).

١٣- الاعتماد على ظاهرة التنوع اللوني في أسلوب المدرسة المغولية في الهند مما انعكس على تطور البنية الشكلية لنتاجاتها كما في النموذج (١، ٢، ٥).

١٤- ظهور الأسلوب الإيراني واضحا في تصوير الخلفيات الخاصة بالمناظر الطبيعية وعناصرها المتنوعة كما في النموذج (١، ٥).

٤-٢ الاستنتاجات :

١- سعت نتاجات المدرسة المغولية في الهند الى تأكيد اسلوب التصوير الاسلامي عبر ميلها الواضح الى التأثر بالمدرسة الفارسية وكذلك بالمدرسة الهندية، ومحاكاة المشاهد التصويرية التي تعبر عن الحياة الأجتماعية للمسلمين.

٢- انعكست الاهتمامات الشكلية لصور هذه المدرسة على طبيعة التحول الفكري والبنائي للفن المغولي في الهند على وجه العموم.

٣- اسهمت نتاجات المدرسة المغولية في الهند، في تعزيز أساليب البحث المتصل بمستويات التغيير والتبدل في آليات الأشتغال ووسائل الانتهاج والصياغات الأظهارية للمشاهد التصويرية في الفن الاسلامي.

٤- شغلت اهتمامات الفنان المسلم في هذه المدرسة، الروافد الذاتية في اكتساب الخبرات والمهارات في فنون سابقة أو معاصرة لها، اذ كانت طبيعة التأثر واضحة على مستوى الأشكال والمضامين وتفاصيلها.

٥- كانت المؤثرات الدينية والاجتماعية والنفسية في زمن المدرسة المغولية في الهند، تعطي ابعادا انعكاسية لمحتوى الأثر الجمالي وما يتصل به من أثر فني في الأعمال الفنية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥- المصادر

١- جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، ط ٧، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص ١٨١.

٢- شوقي ضيف، المعجم الوسيط معجم اللغة العربية، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ٢٠٠٤، ص ٧٢.

٣- سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص٥٢.

٤- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي،ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص٢١٧.

٥- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، المكتبة الأموية، بيروت،١٩٧٠، ص٣٤٤ .

٦- ابراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩، ص ١٠٣-١٠٤.

٧- ستولنتيز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص٣٣٧.

٨- لالأند، اندريه، موسوعة لا لاند الفلسفية (١،٢،٣)، ترجمة خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت باريس، ١٩٩٦، ص ٤٢٥.

٩- صلاح فضل، النظرية البنائية، ط١، دار الشروق القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ص١٢٠.

١٠- الزواوي بغوره، المنهج البنيوي اصوله ومبادئه وتطبيقاته دراسة ومعجم، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠١٦، ص٦٨.

١١- زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر، ١٩٧٧، ص١٩.

١٢- شتراوس، كلود لفي، الانثروبولوجيا البنيوية،ج١، ت: مصطفى صالح، منشورات وزارت الثقافة والارشاد القومي، دمشق،١٩٧٧، ص٣٢٨.

١٣- بياجيه، جان، البنيوية، ط٤، ت:عارف منيمنه وبشير اوبري، منشورات عويدات بيروت، باريس، ١٩٨٥، ص٨-٩.
١٤- ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل، بغداد، ١٩٧٥، ص٣١.
١٥- البسيوني، فاروق، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١.
١٦- نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي ،مكتبة المعارف الاسكندرية، مصر، تاريخ وصول الباحث الى المصدر سنة ٢٠١٨، ص١١١.
١٧- اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ط١، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٤- ٤٥ .
١٨- الجبوري، حسن كاظم، الاشكال الهندسية ومضامينها ،دار المعلمين للنشر، بيروت،١٩٩٩، ص ٣٣.
١٩- مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، ط٢، بيروت، ١٩٨، ص ٣٥.
٢٠- البسيوني، محمود، اسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٨١.
٢١- حكمت محمد بركات، التذوق وتاريخ الفن الفنون الاسلامية، عالم الكتب، القاهرة ،٢٠٠٥، ص ١٠.
٢٢- عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، عالم المعرفة ،الكويت، ١٩٧٩ ، ص ١٠٠.
٢٣- محمد مكية، بغداد، ط١، دار الرواق، لندن، ٢٠٠٥ ، ص ٢١١.
٢٤- عياض عبد الرحمن امين ، اشكالية التاويل في الفن العربي الاسلامي من التصوير ،دار الاصدقاء، بيروت، تاريخ وصول الباحث الى المصدر سنة ٢٠١٨، ص ٢٢٤.
٢٥- الاغا، وسماء حسن، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٠،ص ٢٣.
٢٥- ديماند، م. س، الفنون الاسلامية، ط٣، ترجمة احمد محمد عيسى، مراجعة، احمد فكري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٦٠.
٢٦- عبد اللطيف محمد سلمان، تاريخ الفن الاسلامي، دار القلم، دمشق، ٢٠١١، ص ١٦٣.
٢٧- فرغلي ابو الحمد محمود، التصوير الاسلامي نشاته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية،١٩٩١، ص ٣٣٩.
٢٨- الحداد، محمد حمزه اسماعيل، المجمل في الاثار والحضارة الاسلامية، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٦٥٨.
٢٩- ثورة عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠١، ص ٢٣٩.
٣٠- الالفي، ابو صالح، الموجز في تاريخ الفن العام، ط ٢، دار نهضة مصر للنشر، مصر ٢٠١٢، ص ١٨٣.
٣١- بلقيس محسن هادي، تاريخ الفن العربي الاسلامي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥٧.
٣٢- منى سيد علي حسن، التصوير في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي، ط١، دار النشر للجامعات، مصر،٢٠٠٣، ص ٥.
٣٣- حسن باشا، مدخل الى الاثار الاسلامية، مطبعة جامعة القاهرة، مصر،١٩٩٠، ص ٢١٤.
٣٤- ربيع حامد خليفة، فن الصور الشخصية في مدرسة التصاوير العثمانية، ط٣، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٠٨.
٣٥- منى سيد علي حسن، التصوير الاسلامي في الهند الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، ط١، الصور الشخصية في المدرسة الهندية، ط١، دار النشر للجامعات، مصر، ٢٠٠٢، ص ٣٧.

٣٦- ربيع حامد خليفة، فن الصور الشخصية في مدرسة التصاوير العثمانية ،ط٣، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦.

٣٧- ثروت عكاشه، التصوير المغولي في الهند، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٤٨.

٣٨- الالفي، ابو صالح، الفن الاسلامي اصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، لبنان ، ص٢٤٨.

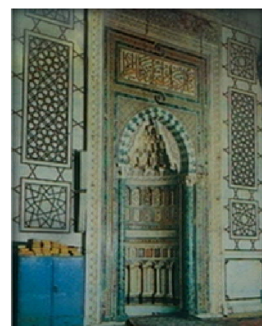
٣٩- ايناس حسني، اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٩٨.

٤٠- سعاد ماهر، الفنون الاسلامية، مكتبة الاسرة، مصر، ٢٠٠٥، ص٤٠٣.

٤١- محمود ابراهيم حسين، المدرسة في التصوير الاسلامي، كلية الاثار، جامعة القاهرة، مصر، تاريخ وصول الباحث الى المصدر سنة ٢٠١٨ ، ٢٩٢.

٤٢- امل عبد الله، مدخل الى تذوق الفنون القبطية والاسلامية، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، تاريخ وصول الباحث الى المصدر سنة ٢٠١٨، ١٨٢.

الملاحق



شكل (١)
محراب الجامع الأموي الكبير في دمشق



شكل (٢)
جزء من واجهة المسجد الكبير بقرطبة٧٨٥م



شكل (٣)
تكوينات خطية وزخرفية



شكل (٤)
موكب أداء فريضة الحج تصويرة من المقامة الثانية عشر بغداد ٦٣٤هـ – ١٢٣٧م المكتبة الاهلية – باريس

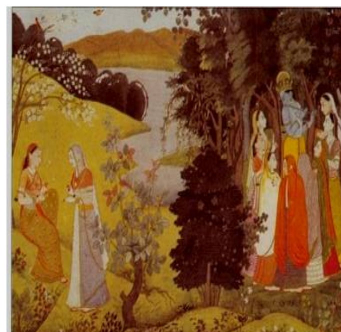


شكل (٥)
القهوة – رضا عباس – اصفهان القرن ١١هـ ١٧ م متحف الفنون الزخرفية– طهران

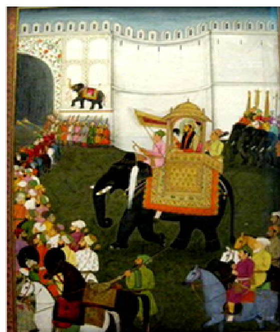


شكل (٦)
سليمان نامه (١٥٥٨) كبار موظفي الدولة يقدمون فروض الولاء والطاعة الى السلطان بمناسبة اعتلائه العرش
متحف طوب قابو اسطنبول

شكل (٥)



شكل (٦)





شكل (٧)
جيتا جوفيندا رداها تتحدث
الى صاحبة لها وكريشته
يستهوي بعض الفتيات
عازفا على المزمار

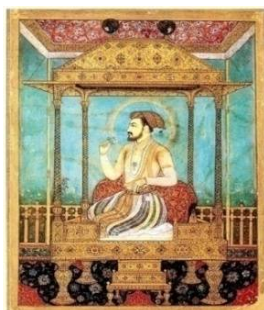
شكل (٨)
صورة للامبراطور دراشيكو
في موكب

الشكل (٩)
لوحة بورتريه لرجل
اوربي متحف فكتوريا
والبرت – لندن



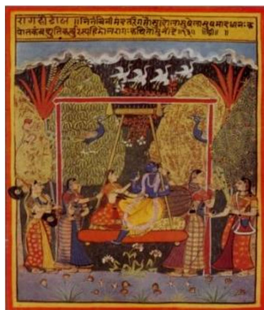
شكل (١٠)

إستقبال الإمبراطور جهانجير
لشيخ صوفي وسلطان تركيا
وملك إنجلترا والمصور
بيشتر.الهند،١٦٢٥م، من
ألبوم، محفوظة بمتحف الفرير
جاليري بواشنطن.



شكل (١١)

صورة الشاه جهان (١٦٢٨-
١٦٥٨) المصور نادر الزمان
متحف المتروبوليتيان



شكل (١٢)

راجه مالا راجا مندولاوا العاشق
مدولا على صورة الاله كريتشه
مدرسة ميوار ١٦٦٠المتحف القومي
نيودلهي